

Editorial Universidad de Antioquia

El arte como acontecimiento
Heidegger – Kandinsky



Beatriz Elena Bernal Rivera



FACULTAD DE ARTES

Estética

El arte como acontecimiento

Heidegger – Kandinsky

Beatriz Elena Bernal Rivera

El arte como acontecimiento
Heidegger – Kandinsky

Estética
Facultad de Artes Universidad de Antioquia
Editorial Universidad de Antioquia

Colección *Estética*
© Beatriz Elena Bernal Rivera
© Facultad de Artes Universidad de Antioquia
© Editorial Universidad de Antioquia
ISBN: 978-958-714-145-0

Primera edición: mayo de 2008
Corrección de texto: Alexander Velásquez López
Indización y corrección de pruebas: Diego García Sierra
Diagramación: Luz Elena Ochoa Vélez
Diseño de cubierta: Marcela Mejía Escobar
Motivo de cubierta: ODDY, *Posibilidad N.º 20*, acrílico sobre tela, 35 x 50 cm
Coordinación editorial: Larissa Molano Osorio
Impresión y terminación: Imprenta Universidad de Antioquia

Facultad de Artes Universidad de Antioquia
Teléfono: (574) 219 58 80. Telefax: (574) 219 58 84
E-mail: comunicaciones@artes.udea.edu.co
Sitio web: http://artes.udea.edu.co

Editorial Universidad de Antioquia
Teléfono: (574) 219 50 10. Telefax: (574) 219 50 12
E-mail: mercadeo@editorialudea.com
Sitio web: http://www.editorialudea.com
Apartado 1226. Medellín. Colombia

Imprenta Universidad de Antioquia
Teléfono: (574) 219 53 30. Telefax: (574) 219 53 31

Bernal Rivera, Beatriz Elena
El arte como acontecimiento : Heidegger-Kandinsky / Beatriz Elena Bernal Rivera. – Medellín : Editorial Universidad de Antioquia, 2008.
169 p. : il. ; 21 cm. -- (Colección estética)
Incluye bibliografías e índice.
1. Heidegger, Martin, 1889-1976 - Crítica e interpretación
2. Kandinsky, Wassily, 1866-1944 - Crítica e interpretación
3. Filosofía del arte 4. Arte - Historia y crítica I. Tít. II. Serie.
701.18 cd 21 ed.
A1153111

CEP-Banco de la República-Biblioteca Luis Ángel Arango



A la memoria de mi padre

Contenido

Prólogo

El texto de la profesora Beatriz Bernal Rivera, titulado *El arte como acontecimiento. Heidegger – Kandinsky,* es una excelente navegación por los intersticios heideggerianos sobre el arte, la filosofía y la existencia. El carácter fundador del arte en el presente como *Ereignis* (acontecimiento apropiador) es el telón de fondo de la propuesta. Para ello, el regreso a los griegos desde el búho de Palas Atenea como posibilidad para darle cabida al *Ereignis* se convierte en el foco central de la búsqueda. Este *Ereignis* permite el acontecer de la verdad como cambio de rumbo espiritual y combate entre *mundo* y *tierra*, que hace viable lo abierto del mundo en lo cerrado de la tierra, no como vivencia sino como poner-en-obra la verdad en tanto *alétheia*.

La relación Heidegger–Kandinsky es clave para estas consideraciones, pues ambos se dan la mano en la consideración de la obra de arte como unidad de contenido y forma, ser-obra. Preguntar por el arte es preguntar por el ser en el *Ereignis* como fundamento, instante y tránsito, que hace del tiempo no una sucesión de instantes sino una totalidad envolvente, tridimensional y equi-temporal en el despliegue de lo mismo como lo otro, y del espacio-tiempo, nunca mensurables desde la esencialización del ser en tanto camino fundador de la historia venidera. Ello

se posibilita por el juego de ocultamiento y desocultamiento del ser como el otro inicio de aquel primer inicio de la metafísica occidental, en contra del olvido del ser y la concentración en los entes como pérdida de la sentencia presocrática "presta atención al todo".

Para penetrar en este laberinto ontológico, la afirmación heideggeriana "todo arte es poema" se trabaja detalladamente. "Poema" aquí no quiere decir poesía sino desvelamiento del ser desde el temple de la reserva que trae a la presencia lo oculto como ser; este desvelamiento hace posible que arte y técnica copulen no en el saber hacer sino en el saber desvelar el ser en su interioridad. Esta tesis propicia en la investigadora serios análisis sobre el arte convertido en mercancía, en la época de la técnica como movimiento de capital, no originario sino instrumental, desvertebrado del sentido griego de la palabra *téchne*.

De ahí que este desvelamiento del ser se piense en clave hermenéutica y no lógica, en el sentido aristotélico. Esta hermeneusis desecha, por lo mismo, el principio de contradicción y, como Hölderlin, habita el mundo desde lo poético, entendido en una perspectiva de fundación de verdad y de ser histórico en tanto comprensión desde el *Dasein*. Éste, a su vez, se asume como intención, cuidado y anticipación, en un estado de trance-arrobamiento, que preserva lo pasado y anticipa lo venidero como ámbito de lo sagrado y ofrenda religiosa en contra de todo nihilismo, por el albergarse de la verdad y su rehusar vacilante. Estas consideraciones son fundamentales, pues la estética deviene así en una meditación sobre el arte en tanto experiencia místico-espiritual que permite el gozo como fruición poética desde la obra misma en su origen y en su círculo: origen-artista-obra. Vemos en ello una propuesta que replantea las estéticas tradicionales, las cuales conciben al autor como fundador del sentido del arte.

Indagar por el ser-obra de la obra funda su ser-cosa desde su autosubsistencia como reposo en sí de la obra

misma, que descarta al artista como fundamento del ser-obra, transforma al espectador en cuidador de la obra misma y desvela el carácter materialista y mercantilista de los "curadores" de arte y su mera apropiación útil de la obra misma. El carácter sagrado de la obra y su destino histórico como resplandor luminoso del desocultamiento del ser en su ocultamiento es la esencia del arte y aquello que lo convierte en proyecto que bien puede ser tormenta, felicitación, ímpetu e instante. En este contexto, el gozo estético es serenidad, persistencia y renuncia; poetizar se convierte en el pensar actuante desde el salto fundador como *pathos*, gracias al ser en su devenir siempre presente-ausente. En este punto también se replantea la labor de los críticos, curadores y museístas de las obras de arte: definitivamente no son éstos los que conservan la obra; la obra subsiste por sí misma como autarquía desde su *energeia*, como acto que se basta a sí mismo.

Pero volvamos al ya mencionado *Ereignis*. Independiente de su traducción, él instaura el mundo y restaura la tierra como lenguaje en el ser-en-el-mundo del *Dasein* en tanto historia y decisión destinal. Si la obra de arte es *Ereignis*, entonces el arte no es un hecho cultural sino un hecho fundacional mítico-religioso que abre la finitud del *Dasein* a la infinitud de la experiencia sacral en la relación mortales-dioses. Este instaurar el mundo es consagración y glorificación en cuanto la obra de arte es experiencia místico-religiosa en la sacralidad de la finitud que, como en el mito, conjuga el nacer y el perecer, el bendecir y el maldecir, de la mano de la serpiente hermeneuta que todos llevamos dentro —simbolismo del mal y del bien—, no desde la metafísica occidental sino al modo de las palabras *Tao* y el *Lógos*, en su traducción intraducible de fundación originaria. Esta tesis conlleva de nuevo la polémica con la racionalidad instrumental y positivista que analiza el arte como producto de una cultura y fundamenta en ésta su producción, reproducción y circulación en la época cibernética.

En este consagrar y glorificar aparece la célebre cuadratura de tierra, cielo, mortales y divinos. Otra vez, el arte es una experiencia mítica-poética, nupcias de dioses y hombres en la serena muerte del finito mortal-inmortal, como ya lo sabía el Oscuro de Éfeso. Es la manera de cuidar la tierra: la *praecultio mundi* frente a la *praecisio mundi* o cálculo positivista del dominio y destrucción de la tierra, que aquí es el dominio de la técnica como dispositivo y peligro. Frente a ello, el saber hacer de la obra de arte es creación, no fabricación de un utensilio. Por eso es *physis,* como brotar brotando en el brote siempre conflictivo de la tierra haciéndose mundo, como coincidencia de opuestos en el juego luminosidad-ocultamiento, seguridad-inseguridad, experiencias abismales desde el abismo del claro-oscuro de la *téchne* como *alétheia,* que pone delante lo oscuro de la obra en su luz de ser y no como mero artefacto.

Por eso interpelar, en el sentido de preguntar, es la devoción del pensar, no de la técnica moderna, siempre segura de la respuesta. Este preguntar hace del hombre guardián del ser, no su dominador, en cuanto "mirada en lo que es", que salva del peligro del dominar dispositivo y hace posible el arraigar en la tierra como serenidad y apertura al misterio de la *poiesis.* En esta perspectiva, la autora muestra la necesidad de retroceder desde la planificación cibernética hacia la Hélade de Palas Atenea: rememorar la presencia oculta del ser en una experiencia espiritual del arte como esencia humana, pero no humanista, pues los humanismos como metafísica siempre devienen en dominación, sujeción y dispositivos de poder. En esta lúcida regresión, la teosofía de la propuesta de Kandinsky es vecina de la cuadratura heideggeriana. Esta triple relación de Hélade-Kandinsky-Heidegger lanza un dardo mortal en el corazón, no de Cupido sino del *Homo Faber* cibernético, que todo lo unifica técnicamente y hace perder el sentido de la experiencia sacral de la tierra y del arte como *Ereignis.*

Ahora detengámonos un momento en Kandinsky y en su relación con Heidegger. El primero asume que la interioridad mística es la razón de ser de la forma artística; el segundo pregona que la obra de arte es *Ereignis*. Kandinsky y Heidegger, por esta relación, hacen del arte un habitar místico poético en medio de la técnica y su desnaturalización materialista. Desde esta perspectiva, la crítica de arte sólo tiene sentido si es poética y espiritualidad. Sólo por ello y nada más que por ello, el arte es el triunfo del rayo blanco del espíritu sobre la mano negra de la materia, del bien sobre el mal como libertad y purificación de instintos en la consonancia de todas las disonancias.

Esta apreciación hace que el trabajo avance en una dirección totalmente opuesta a la tradicional crítica de arte como un dar cuenta de la forma, el contenido, el mensaje, el sentido, la proyección y las relaciones de continuidad y discontinuidad con determinada tradición, para instalarse en lo que los íconos griegos de la ortodoxia rusa ya le habían señalado a Kandinsky: la purificación, la iluminación y el éxtasis desde el ícono como rayo luminoso de la nube del no saber, según la bella expresión de Dionisio Areopagita. Arte y crítica se convierten en *catharsis-purificación*, *elampsis-iluminación* y *henosis-unión*, categorías místicas de la tradición oriental iconográfica.

Para lograr esta tríada de purificación, iluminación y unión, la unificación de las artes desde el arte como poema se impone como un proyecto esclarecedor para la apertura y presentificación del ser desde la figura, no como mera forma externa sino como revelación del ser. Esta revelación provoca la vibración interior del mismo ser desde experiencias sinestésicas en una totalidad no cerrada sino abierta; de ahí que la experiencia creadora y apreciadora de toda obra de arte sea *da capo*: nunca termina porque no es un utensilio sino la temporalidad hecha eternidad. Lo que permanece lo fundan los poetas, no los científicos ni las técnicas cibernéticas, siempre temporales y consumibles en el juego mercantilista de los museos y

las reproducciones en calendarios de las grandes obras de la cultura, que dejan de lado el carácter sacro de la obra y la perturban en su serenidad de fundación creadora de humanidad, con el pretexto de popularizar lo democrático del arte.

Aquí, la relación Kandinsky-Schönberg le sirve a la investigadora para equilibrar su propuesta: el arte como anarquía, pero no caos ni desorden, sino orden libre en la construcción artística de una obra de arte total en tanto enigma nunca resuelto. Y es que el arte no es moda ni paradigma definitivo; estas exigencias son consumistas y desordenadas, por lo mismo no permanecen, pues no fundan.

En definitiva, el libro que tenemos ante nosotros es una puesta en escena del arte como experiencia místico-poética, que nos permite alejarnos de las gramáticas poéticas del arte reducido a útil y capital, y recuerda lo que Dionisio Areopagita ya había planteado: sin mística crece el desierto. Y ése es el mismo lenguaje de Heidegger.

Gonzalo Soto Posada

Introducción

En *El arte como acontecimiento* propongo tender un puente de emergencia entre la filosofía del arte del alemán Martin Heidegger y las meditaciones sobre el arte del pintor ruso Wassily Kandinsky. El encuentro del filósofo y el artista no sucede en un espacio real —o, al menos, no se tiene noticia de un encuentro personal—; acontece, en cambio, en ese espacio silencioso del pensar, donde se dan cita dos lenguajes diferentes que albergan una concepción semejante del arte: en el primero, el arte es comprendido como acontecer de la verdad del ser, y en el segundo, como revelación espiritual.

La pertenencia a una misma época —ambos coinciden al final del siglo XIX y en las cuatro primeras décadas del siglo XX— nos permite comprender los rasgos comunes de sus críticas al mundo del arte: al denominado "arte por el arte", a las disposiciones de la empresa artística y a la exaltación del aspecto formal y técnico de la obra. Este estado de cosas supone un peligro grave al perseguirse únicamente fines materiales, pues queda impensado el concepto esencial del arte. Si se tiene en cuenta el sentido originario griego de *téchne* en cuanto disposición a hacer visible lo invisible, se verá cuánta distancia media entre

este sentido dado en el origen y su posterior determinación.

He encontrado, sin embargo, posturas divergentes frente a la pregunta por la inminencia del peligro del materialismo en el arte. Kandinsky deposita su confianza en la participación del arte del futuro —la gran abstracción y el realismo puro— en el movimiento hacia arriba y hacia delante del triángulo espiritual que él ha ideado, y en el cual se prefigura un cambio de rumbo espiritual.[1] Su credo teosófico lo conduce a una visión optimista de los años venideros. Heidegger, por el contrario, pone el acento en la instancia de decisión del ser: el arte podría continuar siendo un mero cúmulo de vivencias, o bien, pasaría a ser ese ponerse en obra de la verdad. Prevalece en él esta pregunta decisiva antes que el planteamiento de soluciones finales.

"Arte y verdad", "Arte y técnica", "Arte y acontecimiento" constituyen los tres senderos por donde transita esta investigación. En cada uno se abren dos puertas como capítulos. En el primer sendero, "Arte y verdad", el capítulo 1 se concentra en realizar una elucidación en torno a lo que significa para Heidegger el acontecer de la verdad en la obra de arte y la necesidad de preservar su autosubsistencia mediante el reposar de la obra. El hilo de Ariadna me ha conducido inevitablemente a realizar una experiencia con la obra *Composición VII* de Kandinsky con el fin de hacer patente en ella el acontecer de la verdad como presentimiento de lo trágico; a partir de la caótica atmósfera espiritual de la época, la verdad acontece en la

1 Kandinsky ha ideado la vida espiritual a partir de un triángulo agudo en cuyo vértice superior se encuentra el artista solitario. Pese a la ceguera espiritual de una época indigente, dicho triángulo se mueve lentamente hacia delante y hacia arriba. Mientras más bajo el nivel, menor será la comprensión, por parte del público, de la obra del artista; la sección siguiente significará una mayor aceptación de la misma. Lo incomprendido del hoy será lo admitido del mañana.

obra como incontenible catástrofe, anticipándose al desastre de la Primera Guerra Mundial.

El capítulo 2 se concentra en la disputa entre *mundo* y *tierra* librada en la obra de arte. Por ella cada combatiente lleva al otro más allá de sí mismo. La tesis fundamental de este capítulo señala cómo el combate de mundo y tierra ha de asociarse necesariamente con la lucha primigenia de la verdad entre el claro *(Lichtung)* y el ocultamiento *(Verborgenheit)*. Por tanto, las nociones de mundo y tierra de ningún modo pueden asumirse como categorías estéticas; ellas pertenecen, sin duda, a la concepción de arte como *Ereignis* (acontecimiento apropiador).[2] A partir de de la obra *Círculo azul,* de Kandinsky, se procura experimentar este doble movimiento del cerrarse de la tierra y la apertura de un mundo: ante todo, se insiste en la inexistencia de "un algo material" en la obra.

Del interés inicial por la obra pictórica de Kandinsky se ha despertado un interés por penetrar en sus escritos; de allí que en el segundo y tercer sendero se presente un paralelo entre el pensamiento de Heidegger y la concepción del arte de Kandinsky. El segundo sendero propone la relación "Arte y técnica" atendiendo, en el capítulo 3, a la contraposición entre el develar del producir otorgante y el develar provocador de la esencia de la técnica; esto es, el develar creador y el que distorsiona la verdad. La pregunta por si ha de ser el ámbito del arte el lugar de lo salvador, igualmente se instala en la in-decisión: no es posible asegurar que al arte le sea concedida la posibilidad suprema de erigirse en lo salvador; también existe la opción de la persistencia del mundo técnico en acrecentar su dominio y control sobre la naturaleza.

La crítica al materialismo de la época y al progreso de

---

2 La palabra *Ereignis* se ha traducido por acontecimiento apropiador o por evento. Hemos preferido utilizar en este libro la primera acepción. En ocasiones se nombrará en alemán, por ser tan difícil de traducir como las palabras logos o tao.

la tecnología recorre la mayoría de los escritos de Kandinsky. Por eso, en el capítulo 4 pretendo dejar ver cómo el peligro que Heidegger entrevió en el *dispositivo (Gestell)*, Kandinsky lo percibió en la tentación materialista, la cual sólo ha dado a luz obras muertas. La pérdida del espíritu significa para Kandinsky la muerte del arte: el afán material moderno impide ver el mundo espiritual de la obra; el adormecimiento del alma no permite escuchar la resonancia interior que yace tras una forma o color. En este capítulo se plantea el paso de la figuración a la abstracción como tránsito del jinete al círculo, internándonos en las obras *Lírico* y *Sobre puntas*.

En el tercer sendero, "Arte y acontecimiento", el capítulo 5 se refiere a la idea del arte como *Ereignis*. Aunque esta palabra, según el mismo Heidegger, es de una traducción difícil, ella nombra el esenciarse del ser *(Wesung des Seyns)*. Por consiguiente, señalo cómo la pregunta por el arte en Heidegger pertenece decididamente a la pregunta por el ser. No es que el arte sea un acontecimiento entre otros; el acento recae más en el apropiamiento que en el acontecimiento mismo. El apropiar se refiere a la fundación *(Gründung)* que se lleva a cabo en el tránsito desde el primer principio *(erste Anfang)*, orientado por la pregunta directriz de la metafísica —la pregunta por el ser del ente (pregunta que inauguraron Platón y Aristóteles)— hasta el otro comienzo *(andere Anfang)*, dominado por la pregunta fundamental por el ser como acontecimiento en el que ya no es posible ninguna metafísica ni ontología. En este salto fundador se da un viraje *(Kehre)* hacia la otra historia y, a su vez, hacia una transformación del hombre en relación con su ser. Tomo aquí el instante *(Augenblick)* como el tiempo propio de la obra de arte a partir de la obra *Círculo en negro* de Kandinsky. Este instante se concibe como el "instante histórico del tránsito" y, en un sentido general, constituye el tiempo del ser. Así mismo, me interesa poner de manifiesto cómo el acontecer de la obra de arte irrumpe súbitamente como instante

que reúne "al mismo tiempo" el pasado, el presente y el futuro. Confronto además la concepción tradicional del tiempo, comprendido como una sucesión de ahoras (y en la que el instante es concebido como un ahora-límite separado del pasado y del futuro), con esta nueva noción de instante, en cuanto juego recíproco de estas tres dimensiones temporales, y cuya aparición sucede "de una vez" para sustraerse y reaparecer "cada vez" en su diferencia.

El capítulo 6 se dedica a otro rasgo común entre Heidegger y Kandinsky: la idea de una unificación de las artes. En su sentencia: "Todo arte es en esencia poema",[3] Heidegger está pensando la unidad de las artes a partir de una raíz única: el poema. Pero, ante todo, planteo en este último capítulo cómo la noción de poema *(Dichtung)* no puede restringirse a la poesía *(Poesie)* como arte particular, sino que debe abrirse al sentido de proyecto esclarecedor; así la arquitectura, la pintura, la escultura, la poesía y las demás artes alcanzan su unidad en la realización de este proyecto. Por otra parte, dejo ver cómo Kandinsky considera las diferencias entre las artes conforme con el medio artístico empleado. Cada una es una singularidad: color, sonido, movimiento, voz, entre otros medios; pero, al mismo tiempo, alcanzan una identidad, si se tiene en cuenta a la razón interna a la que tienden: la revelación. El señalamiento de la relación íntima entre este proyecto esclarecedor heideggeriano y el concepto de revelación de Kandinsky nos permite encontrar en el filósofo y en el pintor la idea de una unificación de las artes.

Además, me ocupo de la relación entre pintura y música que propone Kandinsky. En la correspondencia conservada entre el pintor ruso y el compositor vienés Arnold Schönberg se evidencia en qué sentido la aspiración de Kandinsky a lo ilógico, a lo antigeométrico y a lo

3 Martin Heidegger, "El origen de la obra de arte", en: *Caminos de bosque*, trad. Helena Cortés y Arturo Leyte, Madrid, Alianza, 2001, p. 52.

trágico puede asociarse plenamente a las disonancias que introduce Schönberg en la música. Finalmente expongo el proyecto del arte monumental o arte total, ideado por Kandinsky, y su modo de realización en la composición escénica titulada *Sonoridad amarilla;* allí cada medio artístico (color, sonido o movimiento) es autónomo y no podrá sustituirse. Así, el sonido interior de cada medio contribuirá a dar fuerza al sonido interno general. La única subordinación posible será la de todas las artes hacia la meta interior.

Primera parte
Arte y verdad

1

El arte como acontecer de la verdad

El círculo de la pregunta por el origen de la obra de arte

La pregunta por el origen de la obra artística, formulada en "El origen de la obra de arte",[1] interpela por la fuente de la esencia de la obra de arte. Preguntar por el origen es preguntar por la fuente de donde proviene la determinación esencial de la obra de arte. Inicialmente, Heidegger señala cómo la obra de arte es el origen del artista, de modo muy distinto a cómo el artista es el origen de la obra de arte; cada uno origina al otro de una forma peculiar. El arte es, a su vez, origen de la obra de arte y

1 Se trata de un ensayo proveniente de la conferencia que dictó Heidegger en Friburgo en 1935, repetida en Zúrich al año siguiente, y de las tres conferencias de Frankfurt de este mismo año. El primero de ellos sólo se publicó, junto con otras conferencias, en 1950, como *Caminos de bosque* (*Holzwege*). Martin Heidegger, "El origen de la obra de arte", en: *Caminos de bosque*, trad. Helena Cortés y Arturo Leyte, Madrid, Alianza, 2001.

del artista de un modo diferente a como lo son la obra de arte y el artista. En la singularidad que le caracteriza, el arte es el último elemento que aparece en el círculo, y llega a ser el primero en englobar y fundar la procedencia de los otros dos; la pregunta inicial que interpelaba por el origen de la obra de arte se convierte ahora en la pregunta que interroga por la esencia del arte. Pero si el arte es el origen de la obra de arte, éste sólo puede entenderse como aquello que alcanza su plena realización en la obra y en el artista y no como un concepto vacío. Este extraño proceder del pensar que se refugia en el círculo será interpretado, desde la perspectiva de la lógica, como un mero círculo vicioso que no tiende a nada. Pero el pensar al que se refiere Heidegger es el que se encuentra precisamente por fuera del saber lógico y encuentra su lugar en el círculo hermenéutico (*hermeneutische Zirkel*) o círculo de comprensión. En él, un enunciado interpretativo puede retornar a su origen y de allí desplegarse nuevamente, de tal modo que el principio y el fin puedan coincidir en el círculo sin necesidad de un elemento exterior. En el círculo hermenéutico las partes remiten al todo y viceversa, conformando una unidad de sentido que, antes que restringir la comprensión, permite su ampliación. El círculo tiene su lugar en el lenguaje que nombra el ser, el cual decide sobre la facticidad del hombre y se levanta por encima de cualquier subjetividad.

La crítica al método de la lógica, que pone en cuestión este moverse en círculo, la aborda posteriormente Heidegger en su "Carta sobre el 'Humanismo'", de 1947,[2] donde señala cómo el procedimiento lógico acostumbra a moverse únicamente en una doble alternativa: lo positivo y lo negativo. El principio de contradicción, en cuanto principio que rige el pensar lógico, determina tal proce-

2 Martin Heidegger, "Carta sobre el 'Humanismo'", en: *Hitos*, trad. Helena Cortés y Arturo Leyte, Madrid, Alianza, 2001.

der. Resulta una empresa ardua el intento de comprender cómo la crítica al pensamiento lógico no es necesariamente un llamado hacia lo ilógico. En el pensamiento de Heidegger, el pensar que va contra los valores no es por necesidad una vindicación del nihilismo, o la meditación del hombre como *ser-en-el-mundo* no tiene que comprometerse con la negación de la trascendencia, o el pensar que pone en cuestión el humanismo no es una apología a lo inhumano. Por eso, el moverse en círculo ya supone en "El origen de la obra de arte" una forma de escapar de esta lógica de lo positivo y lo negativo, permitiendo la apertura de un espacio en el que sea posible pensar libremente el arte. La formulación de la pregunta por el origen de la obra de arte, antes que surgir de la esfera de la lógica y esperar una respuesta a partir de ella, proviene de escuchar el tono puro y elevado del poetizar de Hölderlin, a quien en esta época Heidegger atendía como a un lenguaje sagrado: "Difícilmente abandona su lugar lo que mora cerca del origen",[3] dice el poeta en *El caminante*.

El que la pregunta inicial por el origen de la obra se haya convertido en la pregunta por su esencia, muestra el arte como un origen (*Ur-Sprung*) que en su salto (*Sprung*) originario es, eminentemente, fundación de la verdad. Este don de fundar lo verdadero no se relaciona en nada con lo común y corriente, pero tampoco se sitúa por fuera de la historia de los hombres. Pensar el arte como origen es, ante todo, considerarlo en tanto fundación de la verdad histórica; esto es, como el camino por el que un pueblo histórico ingresa en lo que le ha sido concedido como *ser* y por donde se destinan las decisiones más esenciales. El acaecimiento de tal origen se da en la forma de este salto, pues lo que así se origina procede de un salto fundador. Así, "El origen de la obra de arte" comienza con

---

3 Friedrich Hölderlin citado por M. Heidegger, "El origen de la obra de arte", en: *Caminos de bosque*, *Op. cit.*, p. 57.

la pregunta por el origen: "¿Acaso sólo hay obra y artista en la medida en que hay arte y que éste sea su origen?",[4] y culmina con la misma pregunta: "¿Estamos en nuestro *Dasein* históricamente en el origen? ¿Sabemos o, lo que es lo mismo, tomamos en consideración la esencia del origen?".[5] El pensar que se mueve en círculo es presentado, en esta escritura igualmente circular, como un pensamiento que retorna a la misma pregunta; es decir, que no olvida su lugar de origen y difícilmente lo abandona, pues permanecer en el camino del círculo es la fiesta del pensar (*Fest des Denkens*). Ha de entenderse pues que: "lo decisivo no es salir del círculo sino entrar en él del modo justo".[6]

En su obra *La filosofía del arte en Heidegger*, Friedrich W. von Herrmann ha señalado cómo el problema del círculo en el comprender interpretativo se asocia al método fenomenológico por medio de su máxima: "a las cosas mismas".[7] Las tres condiciones esenciales del comprender interpretativo: la intención, el cuidado y la anticipación, configuran la "situación hermenéutica" que evita la interposición de prejuicios y los conceptos populares al ir directamente a los fenómenos. Según Herrmann, Heidegger no se preocupa por relacionar las palabras arte, obra de arte y artista, sino por la realidad de las mismas, pues el arte no es una palabra, ni una representación general (*Sammelvorstellung*) sin asidero en lo real. La esencia del arte no es lo comprensible de inmediato, aunque ella es el origen de la realidad de la obra y de la del artista. Únicamente porque el arte es origen, puede el artista ser origen de la obra de arte y ésta, a su vez, serlo del artista.

---

4 M. Heidegger, "El origen de la obra de arte", en: *Caminos de bosque*, *Op. cit.*, p. 11.

5 *Ibid.*, p. 56.

6 Martin Heidegger, *El ser y el tiempo*, trad. José Gaos, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1967, p. 171.

7 Friedrich Wilhelm Von Herrmann, *Heideggers Philosophie der Kunst*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1980. En adelante, se seguirá citando la obra en su traducción al castellano: *La filosofía del arte en Heidegger*.

En su obra *De camino al habla*, Heidegger presenta un diálogo entre un inquiridor y un japonés. El primero sostiene la necesidad de reconocer la existencia del círculo hermenéutico: en el camino al lenguaje, quien quiera decir algo ha de habitar poéticamente en tal trayecto y, a su vez, debe procurar retornar a su lugar de origen. Sin embargo, dice el inquiridor, no basta con reconocer la necesidad del círculo hermenéutico, mientras no se haya realizado una experiencia originaria de dicho círculo.[8] Al final de "El origen de la obra de arte" se completa la experiencia del círculo cuando se vuelve al preguntar inicial, ya que el arte como origen se expone allí de nuevo como un enigma, pero no con la intención de resolverlo, sino de meditarlo, como lo expresa Heidegger en el epílogo. No obstante, del ensayo se desprende una indicación esclarecedora que orienta la dirección de la pregunta: el arte es origen en cuanto es un modo esencial como acontece la verdad. Esta indicación queda supeditada a la pregunta sobre si en nuestra época tomamos la esencia del arte como origen o, en cambio, la asociamos con un fenómeno de la cultura, al modo como la asume la conciencia historiográfica.

En efecto, para Heidegger, la afirmación de Hegel, dada en las *Lecciones sobre la estética*, tiene aún validez. Aquél cita dos pasajes donde Hegel pronuncia el "ya no más del arte" como el medio por el cual la verdad se procura existencia y se revela la suprema necesidad del espíritu. Heidegger señala que no resulta tan sencillo refutar estas palabras sólo porque desde la época de Hegel hemos asistido a una profusa y variada producción de obras artísticas. Ésta no es la dirección en la que apunta el pensamiento de Hegel. La elección que hace el artista de una forma y un contenido particular pertenece al arte del pa-

---

8 Cfr. Martin Heidegger, *De camino al habla*, trad. Yves Zimmermann, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1979, p. 176.

sado; el arte ha devenido como un ámbito libre en donde al artista le es dado elevarse por encima de las formas y contenidos que expresaban lo divino o sagrado:

> La sujeción a un contenido particular y a una clase de representación sólo idónea para este material es para el artista actual algo pasado, y el arte se ha convertido por tanto en un instrumento libre que el artista puede manipular proporcionalmente a la medida de su destreza subjetiva respecto de cada contenido, sea de la clase que sea.[9]

No obstante, Hegel ya advertía sobre el surgimiento del cultivo de la reflexión y de la crítica en la mayoría de los pueblos, y resaltaba la libertad de pensamiento que veía prosperar entre los alemanes. Si el arte obedecía anteriormente a una necesidad del espíritu para configurar lo sagrado, esta necesidad se ha vertido hacia otros fines en los que encuentra el pecho humano mayor satisfacción, como la crítica de arte y la especulación filosófica. Heidegger encuentra una relación de cercanía entre su pregunta por el sentido del origen del arte con la afirmación hegeliana sobre el carácter pretérito de éste. Todavía hoy podemos preguntarnos si el arte es un modo esencial del acontecer de la verdad del ser o si, en cambio, ha dejado de serlo en el presente. Esto significa preguntar si todavía hoy experimentamos el arte como origen a partir de la esencia de la verdad.

Otto Pöggeler, intérprete del pensamiento de Heidegger, asegura en su libro *El camino del pensar de Martin Heidegger*, que el ensayo "El origen de la obra de arte" no reflexiona sobre una filosofía del arte, pues su cometido se centra en avanzar en la elucidación de la pregunta por la verdad del ser.[10] El otro gran intérprete y editor de su

---

9 G. W. F. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, trad. Alfredo Brotóns, Madrid, Akal, 1989, p. 443.

10 Otto Pöggeler, *El camino del pensar de Martin Heidegger*, trad. Félix Duque, Madrid, Alianza, 1993.

obra, Friedrich W. von Herrmann, defiende, por el contrario, la existencia de una filosofía del arte en Heidegger, por cuanto el arte sigue siendo uno de los pocos modos del acontecer de la verdad y quizá el más destacado, que, por consiguiente, merece una meditación aparte.[11] El mismo Heidegger hace explícita esta condición: "La reflexión sobre qué pueda ser arte está determinada única y decisivamente a partir de la pregunta por el ser".[12] En realidad, la pregunta por la esencia del arte en Heidegger hace parte de la pregunta por la verdad del ser; así que si ha de pensarse una filosofía del arte en Heidegger, ésta sólo habrá de concebirse a partir de un pensar que piensa la verdad del ser.

El camino que va del ser-obra al ser-cosa de la obra de arte

En el camino inicialmente tomado a partir de la pregunta por el ser-cosa de la obra, Heidegger encuentra que las interpretaciones habituales de la coseidad aparecen como un atropello (*Überfall*) a la misma. Este atropello interpretativo ha obstaculizado el pensar la cosa en su verdadera consistencia y en el reposo de sí misma: no se comprende la coseidad de la cosa si se la concibe en tanto soporte de propiedades, como unidad de una multiplicidad de sensaciones o como materia conformada. Mientras la primera interpretación establece una distancia con la cosa al trasladar la estructura de ésta a la de la proposición, la segunda pretende acercarla mediante el prejuicio de la proximidad de las sensaciones; la tercera interpretación, al proponer la conjunción de materia y forma, ha resultado válida especialmente para el utensilio (*Zeug*) destinado al uso (*Ge-*

11 F. W. Von Herrmann, *La filosofía del arte en Heidegger*, *Op. cit.*

12 M. Heidegger, "El origen de la obra de arte", en: *Caminos de bosque*, *Op. cit.*, p. 61.

brauch) y a la utilidad (*Dienlichkeit*). De esta última se ha apropiado la estética para asociar la obra de arte con la esencia del utensilio, es decir, concediéndole simplemente el aspecto de un producto elaborado y olvidando su condición de autosubsistencia.

Ninguna de las interpretaciones metafísicas otorga un sentido originario de la cosa (*Ding*); en cambio, han dado lugar a una serie de confusiones sobre la caracterización propia de ésta, el utensilio y la obra de arte (*Kunstwerk*). Las definiciones dadas sobre la cosa en la metafísica, antes que dejar ver la singularidad de la esencia de la misma, terminaron siendo válidas también para el utensilio y la obra de arte, esto es, para todo ente en general. Con todo, el carácter de la cosa permanece oculto en medio del atropello de estas definiciones. Queda sólo la posibilidad de una indicación en forma de pregunta: "¿O será que este retraerse de la mera cosa, este no verse forzada a nada que reposa en sí misma, forma parte de la esencia de la cosa?".[13]

El camino que toma en un principio Heidegger en la pregunta por la realidad (*Wirklichkeit*) de la obra de arte, que va de la pregunta por el ser-cosa a la pregunta por el ser-obra, se ha presentado como un camino errado. Pero lo anterior no constituye una negación del carácter *cósico* de la obra; sin duda hay en la obra un carácter de cosa que no puede desconocerse. Lo que sí se ha puesto de manifiesto es la necesidad de una nueva dirección en el camino, pues éste debería comenzar a indagar por el ser-obra de la obra para después preguntar por su ser-cosa.

Sobre la autosubsistencia de la obra en su reposar

El camino que va del ser-obra al ser-cosa de la obra de arte conduce a pensar ésta en su pura subsistencia (*reine*

13 *Ibid.*, p. 22.

Insichstehen) y, también, a encontrar el acceso a la obra desde ella misma, sin la intervención de una supuesta relación que altere el estado que le sea propio. Dicha actitud frente a la obra de arte es privilegiada, pues permite dejarla reposar en sí misma (*sich beruhen zu Lassen*). Este dejar reposar supone la disolución de la figura del artista; él debe experimentar su propia desaparición para poder apreciar la obra. Así se opera una desmitificación de la figura imperiosa del autor al poner en cuestión todo intento de exaltar la subjetividad del *genio*, pues desde ella se juzga la obra sólo como actividad del artista (*Tätigkeit des Künstlers*).

Esta idea del sujeto creador se ha filtrado ineluctablemente en la esfera del arte y ha tomado la actividad del artista como la única vía de surgimiento de la obra. Cuando se piensa el origen de ella de esta manera, se está afirmando que el artista surge por sí solo, independiente de la obra misma. El reconocimiento público del artista dejaría en el olvido lo verdaderamente esencial de una obra de arte: en su autosubsistencia, ha acontecido el desocultamiento de lo ente. La obra procede del artista sólo si él procede de ella. Y así como no puede pensarse la obra por separado del artista y a él tampoco es posible concebirlo sin la obra, ambos son inimaginables sin la existencia del arte: el artista se hace en la obra y nunca por sí mismo. Esto es válido para el "gran arte", el arte puro y duradero al que Heidegger se refiere específicamente.

El concepto de autosubsistencia le permite plantear a Heidegger cómo el artista se desliga de la obra una vez concluido el proceso de creación: "El artista queda reducido a algo indiferente".[14] Contra la exaltación de la presencia del artista, que ha conducido al olvido del ser-obra de la obra, Heidegger concibe al creador como puente que, en su autodestrucción, abandona la obra a su suerte, esto es, a su reposar en sí misma. Cuando Heidegger

14 *Ibíd.*, p. 28.

dice que: "El impulso que emerge de la obra haciéndola destacar como tal obra y lo incesante de ese imperceptible destacar es lo que constituye la perdurabilidad del reposar en sí misma de la obra",[15] está poniendo el acento en ese callado impulso (*stille Stoss*) que brota de la obra. Semejante brotar es comparable al silencioso emerger de un fruto en la naturaleza.

Puede resultar insólito que Heidegger en este extenso ensayo no haga referencia al espectador, ni lo incluya en el círculo hermenéutico en el que se entrelazan arte, obra y artista. A este círculo pertenece lo relacionado con la creación; no obstante, todo ser creado requiere, sin duda, del cuidado (*Bewahrung*). Heidegger logra fusionar así su idea de la autosubsistencia de la obra de arte con la meditación acerca del cuidado que ésta necesita. Cuidar significa propiamente dejar que la obra sea obra en el reposo (*Ruhe*). Por ello la obra, más que espectadores, reclama cuidadores (*Bewahrenden*) decididos a internarse en la verdad que acontece en la obra. A su vez, el internarse en lo inseguro de la verdad supone un activo demorarse (*verweilen*) en la apertura de lo ente. Al invocar a los cuidadores de la obra y omitir la palabra corriente de espectador, Heidegger le concede al "gran arte" un carácter sagrado y solemne, elevándolo hasta el lenguaje del ser. Del mismo modo como las obras no llegan a ser sin los creadores, a ellas les es imposible prescindir de los cuidadores. Reposando en sí misma, la obra los espera, aun cuando se retarden o, incluso, parezcan olvidarla.

Dejar reposar la obra en sí misma significa también concebirla por fuera del mercado del arte, el cual se interesa exclusivamente por el ser-objeto (*Gegenstandsein*) de la obra. Con semejante tratamiento, se anula la autosubsistencia de la obra, pues su ser-obra comienza a depender de las instituciones oficiales que, en su loable tarea de

---

15 *Ibid.*, p. 47.

preservarlas, las despoja de su *mundo*.[16] En el dejar reposar la obra se descubre entonces una doble intención: por una parte, devolverle a la obra el mundo que le pertenece, no sólo del cual se originó, sino del que se abre a partir de ella misma y, por otra parte, proponer su condición de autosubsistencia.

El arte como ese ponerse a la obra de la verdad de lo ente

Aunque el ensayo "El origen de la obra de arte" no arroja propiamente una respuesta sobre la esencia del arte (según lo expresa Heidegger en el apéndice de este trabajo), una de las orientaciones dadas para conducir la pregunta a buen término puede encontrarse al pensar el arte como *ponerse a la obra de la verdad* (*Sich-ins-Werk-setzen der Wahrheit*). Semejante indicación toma distancia de la teoría estética que sustenta un arte vivencial; ya sea como cúmulo de vivencias o como provocador de las mismas. Hay una gran diferencia entre pensar el arte como experiencia del acontecimiento (*Geschehnis*) de la verdad del ente y concebirlo como objeto estético de vivencias. Para Heidegger, el ámbito de las vivencias es el de la inmediatez por el que muere irremediablemente el arte, pues allí todo queda reducido a la percepción sensible y a la manifestación de estados de ánimo que descansan únicamente en la certeza del yo.

En la frase que reza: "La esencia del arte sería ese ponerse a la obra de la verdad del ente",[17] se comprende el poner (*setzen*) en cuanto fijación (*Feststellen*) de la verdad en la figura (*Gestalt*). Tal fijación supone un erigir o insta-

16 El mundo es uno de los rasgos esenciales de la obra de arte; antes que constituir un objeto para estudiarse o calcularse, el mundo que abre la obra contiene las decisiones esenciales de un pueblo histórico. El concepto de *mundo* se tratará con más detalle en el capítulo 2.

17 *Ibíd.*, p. 25.

lar que, lejos de significar la adjudicación de un sitio para exponer la obra, le permite a lo sagrado asentarse en la obra como lo verdaderamente sagrado. Aquí los términos "poner" y "figura" se piensan desde el producir o traer delante (*Hervorbringen*) propio de la *poíesis* en el mundo griego. Estas palabras no tienen el peso que Heidegger más tarde, en 1953, les asignó en "La pregunta por la técnica", al pensar la esencia de la técnica actual como el dispositivo (*Ge-stell*).[18] Con este otro modo de ponerse a la obra de la verdad del ente, se nombra la verdad siempre histórica del ser desde la cual un pueblo debe tomar sus decisiones esenciales. Hay, pues, para Heidegger, diferentes modos esenciales de presentarse la verdad en el ente como acontecimiento histórico.

Friedrich W. von Herrmann analiza estos pocos casos:[19] en primer lugar, Heidegger piensa en el arte en cuanto poner en obra la verdad en ese ente que es la obra artística; en segundo lugar, piensa también en la acción que funda un Estado (*staatgründende Tat*) como desocultamiento del ente, aunque bajo la forma de la institucionalización estatal; en tercer lugar está la cercanía del más ente de los entes (*Seiendste des Seiende*). El sacrificio esencial (*wesentliche Opfer*) es el cuarto modo que cita Heidegger, sin ofrecer una indicación al respecto. Por último, en quinto lugar, menciona el cuestionar del pensador (*Fragen des Denkers*) en su decisión de pensar el ser. La ciencia, en cambio, no es un acontecimiento originario de la verdad, sino que pertenece a un espacio anteriormente abierto; la exactitud es su medida del conocimiento y su verdad se comprende como lo correcto (*Richtichkeit*) que

18 Martin Heidegger, "La pregunta por la técnica", trad. Jorge Mario Mejía Toro, *Revista Universidad de Antioquia*, núm. 205, jul.-sep. de 1986.

19 Cfr. F. W. Von Herrmann, *La filosofía del arte en Heidegger*, *Op. cit.*, pp. 245-248.

procede de la verdad originaria como ocultación-desocultación.[20]

El orden de presentación de estos modos esenciales del acontecer de la verdad en el ente no supone una jerarquía; todos en su singularidad permiten la apertura del ente. No obstante, cuando Heidegger subraya que existe en la esencia de la verdad una inclinación a la obra, sugiere con ello que el arte es un "modo destacado" debido a su distintivo de ponerse a la obra de la verdad del ente.

La indicación que muestra el arte como ese ponerse a la obra de la verdad, en el sentido de fijación en la figura y en su deslinde del arte vivencial, no se contradice al concebir también el arte desde el cuidado como salvaguardar el acontecimiento de la llegada de la verdad. ¿Cómo conciliar entonces la aparente quietud de la fijación de la verdad con el movimiento incluido en el dejarla acontecer? En el primer sentido, desde el ámbito de la creación (*Schaffen*), la fijación en la figura no significa la consumación de un proceso que pretenda clausurar el movimiento del desvelar de lo oculto. Y en el segundo sentido, partiendo de la esfera del cuidado, el dejar acontecer significa un verdadero poner en marcha y una libertad de movimientos que posibilite la apertura del ente. Así entendido, ambas indicaciones se copertenecen. Cuando Heidegger piensa que el arte es un acontecer de la verdad, está fusionando la creación y el cuidado a partir de la apertura del ente como posibilidad de saber qué es y cómo es el ente en su ser. En la apertura, como se dijo, tiene lugar el acontecimiento histórico de la verdad. Pero ésta no reproduce la singularidad de un ente, sino: "La reproducción de la esencia general de las cosas".[21]

---

20 Heidegger recupera para el arte el concepto de *verdad* propio de los pensadores griegos antes de Platón, comprendida como *Alétheia* en su movimiento simultáneo de ocultación y desocultación. Ésta constituye la verdad originaria de la cual proviene la verdad científica.

21 Cfr. M. Heidegger, "El origen de la obra de arte", en: *Caminos de bosque, Op. cit.*, p. 26.

Ella sale a la luz en el desocultamiento del ser en el obrar de la obra. A este salir a la luz (*in das Lichte*) de la verdad de lo ente en general, le corresponde el saber del cuidado en el sentido de dejar acontecer que, junto al poner como fijación, se procura la permanencia del resplandor (*Ständichkeit des Scheines*). Por lo anterior, si el cuidado es un saber del acontecimiento de la obra, no se detiene, por tanto, en consideraciones formales ni se atasca en el mero deleite artístico, sino que escucha la esencia de la verdad en la permanencia de su destello.

Según Heidegger, en la autosubsistencia de la obra, el arte se revela como ponerse a la obra y como dejar acontecer la verdad. Lo anterior significa pensar el ser-obra de la obra a partir de la lucha originaria de la verdad entre el *claro* (*Lichtung*) y la *ocultación* (*Verborgen*). De ningún modo el desocultamiento del ente en la obra debe entenderse desde la pura presencia del claro, pues a este espacio le pertenece la abstención encubridora (*verbergende Verweigern*). En la obra de arte se pone-en-obra el desocultamiento de la verdad del ente a la vez que su retraimiento. La obra de arte es donación en su develar la verdad del ente, pero también es retención en el movimiento del rehusarse. Por eso debe subrayarse el movimiento simultáneo de la verdad en Heidegger. Únicamente cuando se experimente tal simultaneidad, podrá comprenderse que el concepto de *verdad* no se refiere a un estado de las cosas ni a su captación en las proposiciones, sino a un acontecimiento.[22]

---

22 En los apartados "La cosa y la obra" y "La obra y la verdad" de "El origen de la obra de arte", Heidegger usa el término *Geschehnis* para referirse al acontecimiento de la verdad. Reserva para el final del ensayo, en "El arte y la verdad" y en el "Apéndice", la palabra *Ereignis*, que se traduce como acontecimiento apropiador. Cfr. M. Heidegger, "El origen de la obra de arte", en: *Caminos de bosque*, *Op. cit.*

El acontecer de la verdad en la obra *Composición VII*

Internémonos en una pintura al óleo de gran formato del pintor ruso Wassily Kandinsky, titulada *Composición VII* (véase la figura 1, al final de la Primera parte). Para ella el artista creó más de una treintena de estudios al óleo, en tinta y en acuarela, entre los que se cree reconocer la controvertida "primera acuarela abstracta". ¿Cómo sucede ese ponerse en obra de la verdad en una pintura concreta como *Composición VII*? ¿De qué modo nos es posible dejar acontecer esta verdad mediante el cuidado? ¿En qué sentido en esta pintura acontece la verdad del ente comprendida como ocultamiento-desocultamiento? ¿Cómo se despliega la verdad del ser en esta obra de arte sin precedentes? En un artículo de 1936 —publicado en 1966 para conmemorar el centenario del nacimiento del pintor—, el filósofo Alexandre Kojève, a petición de Kandinsky, señala:

> El arte pictórico de Kandinsky es concreto y no abstracto, porque se produce sin re-producir objeto alguno. Al no producir nada, el artista no tiene ya nada de lo que hubiera podido hacer abstracción. Al no haber extraído de ningún objeto no pictórico, la belleza producida por la pintura no figurativa no es una belleza abstracta [...]. La belleza encarnada en y por una pintura no figurativa es tan *concreta* como la belleza que se encarna por y en la naturaleza y es, por consiguiente, tan *objetiva* como esta última.[23]

Puede notarse cómo Kojève relaciona la abstracción con la pintura tradicional figurativa, la cual se ha dedicado a reproducir el objeto, a extraer y abstraer lo real, logrando apresarlo en una imagen subjetiva; la pintura no tradicional de Kandinsky sería una pintura concreta porque no reproduce ningún objeto de la naturaleza, ni hace abstracción de la realidad; en cambio, reproduce objetos

---

23 Alexandre Kojève, *Les peintures concrètes de Kandinsky*, Bruselas, Lettre Volée, 2001.

concretos por sus propios medios, del mismo modo como lo hace la naturaleza. Esta inversión de conceptos es decisiva. Kandinsky cuestiona también la noción de arte nofigurativo porque con ella no se menciona lo nuevo que reemplaza la figuración; igualmente la de arte abstracto, que se ha vuelto un lugar común para la crítica de arte. Prefiere nombrar a su arte, arte real (*reale Kunst*), porque crea su propia realidad al no representar la inmediata.

Kandinsky pintó *Composición VII* en Múnich en 1913, época previa a la Primera Guerra Mundial. En esta obra se opera un desprendimiento de la figuración, si se exceptúa la pequeña barca de remos en el ángulo inferior izquierdo, el jinete en el inferior derecho y el motivo de la troica en el superior derecho, difícilmente reconocibles. Debe decirse que el abandono de lo figurativo abre paso para Kandinsky al *sonido interno* de la forma y el color. ¿De qué modo le es dado acontecer a la verdad como forma y color en una pintura en la que el objeto está ausente? Contraviniendo la concepción tradicional que separa el dibujo de lo pictórico, como si se tratase de dos ámbitos totalmente diferentes, en esta obra trágica se logra una unidad de ambos mediante la agitación simultánea de trazos de líneas y puntos negros con diversas formas cromáticas. La imagen apocalíptica y caótica asemeja la iconografía medieval del infierno; la mirada tiende a detenerse en el círculo negro del cuadro a pesar de su descentramiento atonal pues, alrededor de su abismo, una polifonía de manchas disonantes anuncia la proximidad vertiginosa de un destino funesto. Esta simultaneidad de tonos de color revela la ausencia de una tonalidad dominante, al igual que en la música politonal de Schönberg.[24]

---

24 La música politonal de Schönberg se basa en el dodecafonismo, sistema atonal basado en la equivalencia de los doce sonidos de la escala cromática, sin establecer jerarquía entre las notas. Esto constituye una ruptura respecto del sistema tonal tradicional que jerarquiza ciertas notas en la escala mayor o menor.

Esta obra no habla de lo trágico en sí, sino de su presentimiento; quizá de lo trágico cósmico al desatarse una tormenta incontenible que azotará a la humanidad; desastre espiritual reservado para los hombres de una época agitada. Aunque la pintura no alude directamente a la guerra, sí parece presentirla, y quizá por eso se le ha denominado *Guerra en el aire*, refiriéndose a lo explosivo de su contenido. En medio del contraste de colores, entre el amarillo cálido y el azul frío —los dos colores antagónicos por excelencia, según lo señala Kandinsky en su libro *De lo espiritual en el arte*[25]— se levanta un destino en llamas de color rojo que suena dramáticamente a destrucción y catástrofe, a muerte y abandono. La lucha entre las formas rojas y azules recuerda una obra de su amigo y cofundador de *El jinete azul* (*Der blauer Reiter*), Franz Marc, quien representaba en sus obras la sensibilidad animal, pero al final de su vida halló en las formas abstractas una expresión aun más pura que la del animal. Se trata de la obra *Formas luchando,* de 1914, en la cual una gran mancha roja devora lentamente una gran mancha azul. Así, con lentitud, las fuerzas concentradas en el rojo crecen y la debilidad del azul es cada vez más palpable. En *Composición VII*, en cambio, el sonido interior del azul y del rojo, es decir, de lo celeste y de lo material, se mecen por igual en los platillos de la balanza —contraste eminentemente espiritual si nos atenemos a las representaciones medievales y renacentistas de la Virgen.

Aunque la verdad que se abre en esta obra habla de la convulsa "atmósfera espiritual" de principios del siglo XX, ésta no es una pintura que levante la bandera del nihilismo y la desesperanza o que denuncie la decadencia de Occidente; más que optimista o pesimista, *Composición VII*, reposando en sí misma, despeja el acontecimiento de la verdad como presentimiento de una fatalidad.

---

25 Wassily Kandinsky, *De lo espiritual en el arte,* trad. Elisabeth Palma, México, Coyoacán, 2002.

En la estructura diagonal de la obra se evidencia un doble movimiento: al lado izquierdo de la diagonal hay un ritmo acelerado y desesperanzador; al derecho, uno lento, sosegado y apaciguado, como himno de paz que anuncia el porvenir tras la atrocidad y el desastre. Al unísono con este doble movimiento descubierto en esta extraña estructura diagonal, insiste aquello que tiende a ocultarse: el trasfondo de un blanco diseminado por doquier, como si las formas cromáticas se sostuvieran en el vacío del blanco. Sin embargo, el abismático óvalo negro sigue siendo la señal de descentramiento de las formas agitadas. Una lucha de formas simultáneas entre signos gráficos con diferentes énfasis, puntos con diversos bordes, un estudio de colores azul y rojo, con un agujero blanco; otro de color amarillo con un agujero rojo y otros estudios de color con agujeros azules, amarillos y blancos; líneas verticales y horizontales que se entrecruzan y el ángulo recto de un inacabado cuadrado rojo completan la imagen infernal creada no sólo para la vista, sino para todos los sentidos.

¿Qué significa que esta obra se llame *Composición VII*? ¿De qué manera podrá hacerse una experiencia de una obra cuando ésta ni siquiera nombra su contenido? *Composición VII* se reserva nombrar su contenido y acude simplemente a la noción de composición, tomada, sin duda, de la idea de composición musical; la numeración que se le da, además, corresponde a la última de una serie de "composiciones" que pintó Kandinsky antes de la Primera Guerra Mundial —las tres primeras perdidas en la guerra—. Algunos estudiosos identifican el contenido de *Composición VII* con temáticas como la Resurrección, el Diluvio o el Juicio final, o bien, el Jardín del amor, pero la inexistencia de un título que nombre un contenido, más la ausencia de una realidad reconocible, no permiten su asociación con un tema determinado.

Hemos hablado de un "presentimiento" de lo trágico, pero con esto no se pretende dar la última determinación del contenido de la obra, simplemente se alude a ese pre-

sentimiento de desintegración de lo humano en una época convulsa, que se fija en esta pintura concreta como verdad del ser. *Composición VII*, vista en su totalidad, tiene la forma de una hoguera inmensa donde se consumen con lentitud las manchas cromáticas en disputa; aunque cada una respetando la singularidad de la otra, y lanzando un grito callado ante la incertidumbre de lo que sobreviene: la ineluctable destrucción. A pesar de este dramatismo, el color verde del lado derecho de la diagonal, tímido y frágil —pero no eclipsado por el rojo—, se levanta como una promesa del despertar matinal y de la resurrección de lo humano. Al sentir la cercanía del desastre espiritual, cuyas consecuencias se notan en lo material, Kandinsky se anticipa a la atrocidad de la guerra futura. No obstante, esta pintura está lejos de sugerir la destrucción total pues, de todos modos, hay en ella un acento esperanzador: Kandinsky cree en la fundadora del movimiento teosófico, Helena Blawatzky, cuando profetiza que en el siglo XXI la tierra será un cielo.[26]

---

26 En *De lo espiritual en el arte*, Kandinsky deja ver su adhesión al movimiento teosófico y alude expresamente a su fundadora de origen ruso, Helena Petrovna Blawatzky, quien propone la llegada de un emisario de la verdad que redimirá al hombre de su afán materialista; de ahí que suponga una estancia paradisiaca en la Tierra en el siglo XXI. Cfr. *Ibid.*

2

El combate de *mundo* y *tierra*

El erigir de un mundo y el traer aquí la tierra

En el reposar de la obra en sí misma, Heidegger descubre la unidad de la obra de arte. En ésta están contenidos los rasgos esenciales del ser-obra de la obra: el erigir (*Aufstellen*) de un mundo y el traer aquí (*Herstellen*) de la tierra.[1] En *El ser y el tiempo*, Heidegger había pensado el concepto de mundo referido al *Dasein* en cuanto *ser-en-el-mundo*, esto es, como horizonte fundamental que se anticipa a todo proyecto de la existencia.[2] Pero el concepto de mundo (*Welt*) no aparecía contrapuesto al de tierra (*Erde*). Por eso, este último resulta una novedad que

---

1 Heidegger juega con las palabras *Aufstellen* y *Herstellen*. La primera significa literalmente "colocar", "poner", "instalar"; la segunda quiere decir "hacer", "fabricar" y "producir". Aquí se prefirió traducir estos verbos por "erigir" y "traer aquí", respectivamente, porque se consideraron más apropiados para pensar los rasgos esenciales de la obra de arte.

2 Martin Heidegger, *El ser y el tiempo*, trad. José Gaos, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1967.

aparecería en "El origen de la obra de arte".[3] Dado que Heidegger, por aquel entonces, se había sumergido en la lectura de la poesía de Hölderlin, pronuncia en Roma su conferencia "Hölderlin y la esencia de la poesía",[4] por la misma época de "El origen de la obra de arte", y es indudable que los conceptos de *mundo* y *tierra* reciben de este lenguaje poético su más próxima determinación. Según las palabras perentorias de Heidegger: "En ningún lugar de la obra está presente algo semejante a un material".[5] Así se comprenderá que los rasgos esenciales de la obra, tierra y mundo, son de carácter inmaterial.

Existe una tendencia generalizada a entender el mundo como un objeto puesto delante para ser conocido, sometiéndolo a la exactitud del cálculo; o bien, a interpretarlo como la reunión de todas las cosas existentes. En ambas consideraciones salta a la vista lo objetivo y material. Lo mismo sucede con el concepto de tierra cuando se le asimila con la corteza terrestre. Al avanzar en la consideración de la obra desde la contienda de mundo y tierra, es necesario despojarse del sentido habitual de estos dos conceptos. El mundo que erige la obra de arte es inobjetivo y la tierra en la que se refugia la obra no es nada material. Entonces, ¿qué nombra este extraño lenguaje cuando menciona la unidad que conforma el erigir de un mundo y el traer aquí de la tierra?

El estado de abierto del mundo y la preservación de su apertura

Después de *El ser y el tiempo*, Heidegger se interesa en diferenciar el concepto de mundo y el de *entorno* (*Um-*

3 Martin Heidegger, "El origen de la obra de arte", en: *Caminos de bosque*, trad. Helena Cortés y Arturo Leyte, Madrid, Alianza, 2001.

4 Martin Heidegger, "Hölderlin y la esencia de la poesía", en: *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*, trad. Helena Cortés y Arturo Leyte, Madrid, Alianza, 2005.

5 M. Heidegger, "El origen de la obra de arte", en: *Caminos de bosque*, *Op. cit.*, p. 34.

gebung) para señalar la singularidad de la existencia humana. En "El origen de la obra de arte" plantea cómo la piedra, la planta y el animal carecen de mundo porque carecen de lenguaje, y por ello el espacio que los rodea corresponde a su entorno. Después, en "Carta sobre el 'Humanismo'", en 1947, agrega que lo inanimado y viviente —no humano— carece de mundo porque no reside en la apertura del ente del ser y, por tanto, le falta el lenguaje. Sólo al hombre le es dado morar en la apertura del ente (*Offenen des Seienden*) y, a su vez, habitar en el lenguaje.[6]

En "Hölderlin y la esencia de la poesía", Heidegger deja ver cómo el surgimiento de los dioses, el acaecer del mundo y el don del lenguaje son acontecimientos simultáneos. Únicamente hay mundo donde hay lenguaje, y el mundo abre la posibilidad de la historia:

> Sólo donde hay lenguaje hay mundo, o lo que es lo mismo, la órbita cambiante de decisión y obra, de acto y responsabilidad, pero también de arbitrariedad y ruido, caída y confusión. El lenguaje es un bien en un sentido más originario. Sólo donde reina un mundo hay historia. Es el bien que sirve como garantía de que el hombre puede ser histórico. El lenguaje no es la herramienta de que se puede disponer, sino ese acontecimiento que dispone de la más alta posibilidad del hombre.[7]

En ese mismo año, en "El origen de la obra de arte", Heidegger se refiere al carácter de abierto del mundo donde se descubren las decisiones esenciales que trazan el sino de un pueblo histórico: "El mundo es la abierta apertura de las amplias vías de las decisiones simples y esen-

---

6 Martin Heidegger, "Carta sobre el 'Humanismo'", en: *Hitos*, trad. Helena Cortés y Arturo Leyte, Madrid, Alianza, 2001.

7 M. Heidegger, "Hölderlin y la esencia de la poesía", en: *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*, *Op. cit.*, p. 42.

ciales en el destino de un pueblo histórico".[8] Lo abierto así en la apertura del mundo es el cumplimiento de la condición de finitud e historicidad del hombre por medio del lenguaje.

Con un acento nostálgico, Heidegger señala cómo la empresa artística provoca el traslado del mundo (*Weltenzug*) de la obra de arte cuando se le arranca de su lugar y se le conduce a un museo o a un lugar diferente de su origen.[9] Aun si no sucediera el traslado de la obra, con frecuencia ella sufre el derrumbamiento de su mundo (*Weltzerfall*), y su subsistencia, aunque parece permanecer, ha huido. Esto suele suceder cuando se visitan, por ejemplo, las ruinas de un antiguo templo: el dios ya no está presente y con él desaparece el misterio que guardaba la obra. En efecto, aunque el derrumbamiento del mundo de la obra hace parte del destino del ser, la empresa artística permanece ciega ante tal pérdida e intenta conservar la obra, sólo en apariencia, para el público. El trajín turístico no va más allá del ser-objeto de las obras, olvidando el ser-obra de las mismas. Esto sucede, por ejemplo, al visitar un templo griego, pues el espectador tiene ante sí una construcción en ruinas, pero éste ha dejado de ser la casa del dios y el lugar de recogimiento de un pueblo histórico.

Por otra parte, la obra erige un mundo sólo cuando esta acción significa consagración y glorificación, es decir, cuando la obra se abre a una relación con lo divino. Por eso erección (*Errichtung*) dice mucho más que exponer una obra o incluirla en una colección de museo. Cuando Heidegger habla de erigir como glorificar y consagrar se refiere a la construcción de un edificio, al levantamien-

---

8 M. Heidegger, "El origen de la obra de arte", en: *Caminos de bosque*, *Op. cit.*, p. 34.

9 Esto vale para el arte antiguo, que tuvo su origen como arte sagrado, pues al arte de la Modernidad le es inherente el valor "exhibitivo", es decir, la exposición en un museo.

to de una escultura, a la representación de una tragedia; pero el erigir supone, además, cuidar la permanencia de la obra, preservar el mundo que ella misma abre. Así, los actos de erigir y de preservar lo erigido constituyen una unidad sin la cual no podría pensarse la instalación de la obra de arte.

La expresión de Heidegger "un mundo hace mundo" (*Welt weltet*) está lejos de reducirse a una mera tautología o a un sinsentido, como la califica el positivismo lógico. Con esta expresión, Heidegger nombra el acaecer de las vicisitudes del destino histórico de un pueblo, sujeto a los eventos del nacer y el morir, del bendecir y el maldecir. La expresión "un mundo hace mundo" nombra siempre el hacer de la historia:

> Al abrirse, un mundo le ofrece a la humanidad histórica la decisión sobre victoria y derrota, bendición y maldición, señorío y esclavitud. El mundo en eclosión trae a primer plano lo aún no decidido, lo que aún carece de medida y, de este modo, abre la oculta necesidad de medida y decisión.[10]

El abrirse de una espaciosidad se contrapone a lo cerrado de la tierra en su retraimiento. No sólo el mundo es lo abierto, sino que a partir de la obra él puede preservarse. Así, la tierra no sólo es lo que está cerrándose, sino lo que permite que emerja un mundo. Desde esta contienda de mundo y tierra, Heidegger piensa el carácter de la obra en su movilidad interna:

> Para aparecer ella misma como tierra en el libre aflujo de su cerrarse en sí misma, la tierra no puede prescindir de lo abierto del mundo. Por su parte, el mundo tampoco puede deshacerse de la tierra si es que tiene que fundarse sobre algo decidido como reinante amplitud y vía de todo destino esencial.[11]

---

10 M. Heidegger, "El origen de la obra de arte", en: *Caminos de bosque*, *Op. cit.*, p. 45.

11 *Ibid.*, p. 35.

Por otra parte, la idea de mundo comprendido como despliegue de la *cuaternidad* (*Geviert*) de tierra y cielo, mortales y divinos tiene su aparición después de "El origen de la obra de arte", precisamente en las conferencias "La cosa", de 1951; "Construir, habitar y pensar", de 1952 y "Poéticamente habita el hombre", de 1954. Mientras habita, el hombre cuida el mundo salvando la tierra y recibe el cielo, se mide con el dios en espera de los divinos y se conduce a sí mismo y a los demás mortales a una buena muerte. Heidegger designa la tierra como la "entrañante" y la que construye; al cielo, como la marcha de los astros, las estaciones y la inclemencia del tiempo; a los divinos, como los mensajeros de la deidad, y a los mortales, como los únicos capaces de muerte en cuanto muerte.

Otto Pöggeler, en su obra *El camino del pensar de Martin Heidegger,* también se refiere al mundo como cuaternidad:

> Al pensar Heidegger el mundo como cuaternidad, vuelve a pensar entonces los muy antiguos pensamientos. El hombre que tenía aún su hogar en la experiencia mítica del mundo experienciaba el mundo como nupcias de tierra y cielo, y tenía experiencia de sí mismo como mortal situado bajo la interpelación del dios. Todavía Platón roza a su manera el pensamiento de que el mundo sea una ordenación, entendida como conjunción de cielo y tierra, dioses y hombres.[12]

En la unidad de las cuatro "comarcas del mundo", cada una es pensada desde su relación con las tres restantes, y ninguna puede ser concebida aisladamente. Al salvar a la entrañante tierra, el hombre la protege del gran peligro de su destrucción y se convierte no en el dueño de la tierra sino en su guardián. Al recibir el cielo, el hombre deja transcurrir el ciclo de los astros y las estaciones, y no

---

12 Otto Pöggeler, *El camino del pensar de Martin Heidegger,* trad. Félix Duque, Madrid, Alianza, 1993, p. 297.

trastoca el orden natural de las cosas. En la espera de los dioses, el hombre está atento a las señas de la ausencia y presencia de los inmortales, aguardando serenamente la salvación. En la conducción hacia la muerte no reside en el mortal una aspiración nihilista hacia el cese de la existencia, sino que se anida la esperanza de que la muerte sea una buena muerte.

Adicionalmente, en la conferencia "La tierra y el cielo de Hölderlin" se reitera la noción de mundo como cuaternidad. Aunque Hölderlin no expresa la cifra, en su poetizar está siempre presente la múltiple correspondencia de los cuatro: divinos y mortales, cielo y tierra en su intimidad. Ahora bien, preguntémonos cómo podría conciliarse este mundo mítico de la cuaternidad con el imperante mundo de la cibernética y del cálculo y, además, cuál es el lugar del arte en estos modos de acaecer del mundo. Por lo pronto, dejemos formuladas estas preguntas decisivas y retengamos las palabras alentadoras de Hölderlin:

> Hacia lo ínfimo también puede venir
> un gran comienzo.[13]

El estado de cerrado de la tierra: lo que hace emerger y da refugio

En la pregunta por el ser-cosa de la obra, Heidegger había argumentado que los conceptos tradicionales sobre la cosa no nombraban con propiedad su esencia. Pero en el camino entre el ser-obra y el ser-cosa supone que el carácter de cosa en la obra se ofrece sólo a partir del concepto de tierra:

> Sin embargo, en el sentido de los conceptos habituales de cosa, lo que verdaderamente posee carácter de cosa en la

---

13 Martin Heidegger, "La tierra y el cielo de Hölderlin", en: *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*, *Op. cit.*, p. 189.

> obra tomada como objeto, es —entendido desde la obra— el carácter terrestre de la misma.[14]

Ahora bien, aunque Heidegger habla aquí en nombre de los conceptos tradicionales de cosa para los cuales la coseidad de la cosa estaría dada en la tierra, es desde el ser-obra de la obra como propiamente se descubre la insistencia de lo cerrado de la tierra. Cuando Heidegger cita a Durero: "Pues verdaderamente, el arte está dentro de la naturaleza y el que pueda arrancarlo fuera de ella, lo poseerá",[15] interpreta el arrancar (*herausreissen*) a partir del ser-obra, pues sólo desde aquí podrá mostrarse su relación con la naturaleza, y no a la inversa.

Aunque no hay nada semejante a un material en la obra de arte, cuando ésta se considera desde la elaboración, se hace referencia a la piedra, el metal, el color, la palabra o el sonido como si se tratase de la materia prima de la arquitectura, la escultura, la pintura, la poesía y la música. Para Heidegger, sin duda, el arte tiene el carácter de elaboración (*Herstellung*), pero se necesita establecer lo que diferencia el ser-creación (*Geschaffensein*) y el ser-fabricado (*Anfertigtsein*). Cuando se fabrica un utensilio, el material usado desaparece en la utilidad (*Dienlichkeit*); toda fabricación pertenece al círculo de lo que se usa (*gebraucht*) y se desgasta (*verbraucht*). El sometimiento al desgaste propio del material en procura de la utilidad, caracteriza al ente fabricado; es más, mientras menos resistencia oponga el material en la fabricación del utensilio, hay una mayor garantía en la eficacia del servicio y, por consiguiente, en la desaparición del material. Por el contrario, en la creación de la obra no hay nada que se parezca a esta desaparición, pues el fin no se orienta al uso ni, por ello, al desgaste.

---

14 M. Heidegger, "El origen de la obra de arte", en: *Caminos de bosque*, *Op. cit.*, p. 50.

15 Albrecht Durero citado por M. Heidegger en: *Ibíd.*, p. 51.

Conforme con lo anterior, no puede hablarse de material, sino de aquello que hace emerger (*Hervorkommend*) y da refugio (*Bergende*), es decir, la tierra. De este modo, Heidegger realiza una inversión de las designaciones comunes para entender el ser-creación. Así, de una obra arquitectónica o escultórica no podrá decirse que está hecha de piedra o de madera; más bien, deberá decirse que el edificio recibe la dureza de la piedra o que la estatua encuentra refugio en la maleabilidad de la madera. Así mismo la pintura, la música o la poesía no son creadas a partir de una materia prima (color, sonido, palabra), sino que una obra pictórica se refugia en el esplendor u oscuridad del color; una obra musical, en la sonoridad del sonido, y una obra poética, en la lucidez de la palabra.

El filósofo Hans-Georg Gadamer, en "La verdad de la obra de arte", discute el concepto de tierra de Heidegger, señalando oportunamente la diferencia de los materiales concebidos por fuera de la obra y la tierra en la que se refugia la obra artística:

> Mientras estos materiales aún no son más que pura materia que espera su elaboración, no están realmente ahí, es decir, no han surgido a una auténtica presencia, sino que sólo surgen como ellos mismos cuando se los emplea, es decir, cuando están integrados a la obra.[16]

Heidegger piensa el concepto de tierra a partir del concepto griego de *physis*, entendido como aquello que posibilita la sustentación de todo lo existente. Así que, como el ser-creado no tiene su origen en una materia conformada, su ser proviene de la acogida de la tierra en la apertura de un mundo. Gadamer lo sintetiza así:

---

16 Hans-Georg Gadamer, "La verdad de la obra de arte", en: *Los caminos de Heidegger*, trad. Ángela Ackermann Pilári, Barcelona, Herder, 2002, p. 103.

"En realidad, tierra no es materia, sino aquello de lo que todo surge y a lo que todo vuelve a integrarse".[17]

En lo cerrado de la tierra se descubre el misterio de la obra de arte que deviene como aquello que no se descifra. Lo impenetrable de la tierra asegura la obra de arte contra la intromisión del dominio técnico-científico; el peso de la piedra, por ejemplo, se escapa cuando trata de calcularse con una báscula, pues con esto sólo se obtiene una medida; en cambio, el peso de la piedra puede lucir con toda su gracia en una obra escultórica. El color no es color cuando se calcula su número de vibraciones, sino cuando el pintor lo hace extrañamente brillar; el sonido no existe desde el número que determina la amplitud de la onda, sino en la acogedora sonoridad de una pieza musical; así, en el análisis lingüístico-gramatical, la palabra pierde el poder de nombrar que tiene en el poema. Heidegger concluye que: "La tierra es aquello que se cierra esencialmente en sí mismo. Traer aquí la tierra significa llevarla a lo abierto, en tanto aquello que se cierra a sí mismo".[18] Ésta aparece en lo abierto sólo persistiendo en su impenetrabilidad, y sólo así tiene su más alto surgir mediante el retraimiento que le impide ser descifrada.

Al respecto, Otto Pöggeler añade: "La obra de arte mantiene a la tierra en lo abierto del mundo, pero deja con ello, que la tierra sea tierra: aquello que hace eclosión y que torna a buscar en sí y en su inagotabilidad abrigo".[19] En tal acogida de la obra de arte a la tierra, acontece un desocultamiento del mundo, y el traer aquí de la tierra revela, por esto, lo que desde siempre ha estado y es renovado en la obra de arte.

---

17 *Ibíd.*

18 M. Heidegger, "El origen de la obra de arte", en: *Caminos de bosque, Op. cit.*, p. 28.

19 O. Pöggeler, *El camino del pensar de Martin Heidegger, Op. cit.*, p. 29.

La relación del combate entre *mundo* y *tierra* con la lucha primigenia de la verdad

La pintura es el choque rugiente de mundos diferentes destinados a crear en su combate y por su combate el mundo nuevo que llamamos obra. Desde el punto de vista técnico cada obra nace exactamente como nació el cosmos… por obra de catástrofes que partiendo de los caóticos rugidos de los instrumentos, terminan por crear una sinfonía que es lo que se llama música de las esferas. La creación es la creación del mundo

W. Kandinsky, *Mirada retrospectiva*

En el camino que va del ser-obra de la obra al ser-cosa, Heidegger ha encontrado la unidad del ser-obra en el erigir de un mundo y el traer aquí la tierra. Más aun: ha descubierto que el ser-obra de la obra reside en una disputa (*Bestreitung*) presente en el combate (*Streit*) entre el mundo y la tierra. ¿Cómo conciliar el sentido del reposar en sí misma de la obra con el movimiento de la disputa? ¿En qué sentido la quietud y el reposo *(Ruhe)* de la obra experimentan también un movimiento en ese combate que se libra en la obra de arte? La insistencia en el reposo de la obra adquiere sentido cuando se lo concibe desde la inclusión de su movimiento, de tal forma que se piense una quietud que alberga una lucha íntima.

En el movimiento de la contienda hay una disputa por la propia esencia, pero esto causa que cada contrincante lleve al otro más allá de su esencia. Al respecto, Heidegger dice que "[…] en el combate, cada uno lleva al otro por encima de sí mismo", y en la copertenencia de los opuestos se experimenta una necesidad del otro y una sensación de que se está sobrepasando el propio límite. En semejante lucha no hay trastorno (*Störung*) ni destrucción (*Zerstörung*), tampoco hay pérdida de la esencia de los contendientes; al contrario, en el ardor de la lucha se autoafirma cada esencia.

En el combate de mundo y tierra no sólo se descubre el ser-obra de la obra, sino que a partir de él ha de compren-

derse la obra como acontecimiento de la verdad. El combate librado en la obra de arte parte de la lucha primigenia de la verdad entre el despejamiento y el ocultamiento; este último en su doble aspecto de negación (*Versagen*) y disimulo (*Verstellen*). La disputa se encuentra así íntimamente relacionada con el movimiento simultáneo de la verdad en cuanto ocultación-desocultación. Otto Pöggeler nombra el litigio de mundo y tierra como la lucha entre lo tectónico de lo abierto del mundo y de lo tectónico de lo cerrado de la tierra. Pero la relación de intimidad no se restringe a la identificación del mundo con el despejamiento y a la vinculación de la tierra con el encubrimiento. En la intimidad del combate, el mundo lleva a la tierra a mostrarse en su imperioso cerrarse y ésta, a su vez, resguarda el mundo en su seno. Friedrich W. von Herrmann señala esto mismo cuando dice que el mundo y la tierra pertenecen a la apertura y que ésta no debe restringirse como la característica esencial del mundo.

Ahora bien, ¿cómo acaece el combate de mundo y tierra, por ejemplo, en una pintura concreta de Kandinsky o en una pintura de arte real —como él lo denominaba—? La pregunta no se detiene en las obras con las que Heidegger fundamenta su pensamiento en "El origen de la obra de arte": el templo griego, el poema de C. F. Meyer (*La fuente romana)* o la famosa pintura de los zapatos de campesino de Van Gogh, y se dirige a otro tipo de pintura. Por ejemplo, en una obra de posguerra, *Círculo azul* (véase la figura 2, al final de la Primera parte), realizada por Kandinsky en 1922 durante una breve estancia en Berlín, se libra el combate de mundo y tierra como movimiento simultáneo de ocultación-desocultación.

La apertura de un mundo se abre en la configuración de esta obra en la que emerge la tensión de la línea curva y la recta, la alternancia del círculo y el triángulo y la presencia del amarillo cálido y el azul frío. En principio, estos medios pictóricos se niegan a descubrirse en la tela vacía que, igualmente, se rehúsa a ser el lugar de una posible

creación. Pero únicamente cuando la tierra es llevada más allá de sí misma, el mundo puede aparecer como tal en la obra. Hay un riesgo de caer en el formalismo puro, en el esquematismo cerebral o en un racionalismo infértil, pero también está la necesidad de crear una obra para ser "sentida" por algunos espectadores.

La esfera azul preside desde el extremo superior derecho el movimiento ondulatorio de la obra; la esfera no es una mera forma geométrica, sino un ser vivo con un sonido interno propio. El sonido del círculo, aunado con el sonido interno del color azul, resuena más vivamente; al conjugarse la profundidad del azul con la redondez del círculo, el efecto es el surgimiento de una nueva armonía. El azul frío, realzado por la esfera, provoca un sonido gélido; aunque lo matiza un halo rojo que le confiere gran fuerza, y lo suaviza, a su vez, un rosa tenue. Aquí tiene lugar el combate de mundo y tierra que no cesa en su movilidad en reposo; el negro casi velado de la parte superior izquierda parece decidido a avanzar sobre la superficie del plano, mientras la esfera azul, en su movimiento concéntrico, tiende a sobresalir por su claridad sostenida y vibrante, oponiéndose a la nada insonora del negro como silencio definitivo de la muerte o ausencia de futuro.

En el acto sutil de crear un punto se nota una resistencia a la configuración:

> El punto procede del choque del instrumento con la superficie material, con la base. La base puede ser de papel, madera, tela, estuco, metal, etcétera. La herramienta puede ser lápiz, punzón, pincel, pluma, aguja, etc. Mediante el choque la base queda fecundada.[20]

En *Círculo azul* hay un punto negro circular y otro triangular que contrastan con varios puntos naranjas, uno

---

20 Wassily Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano*, trad. Roberto Echavarren, Barcelona, Paidós, 2002, p. 24.

azul y otro rosa de bordes dentados. Estos puntos, que traen el silencio a la imagen, se sostienen sobre un fondo blanco azulado que produce la sensación de una helada. La resistencia a la configuración se presenta también en la mezcla de las formas que permiten el sentido de composición:

> El encuentro de formas, la contención de una forma por otra, el empuje, la fuerza de arrastre y de disrupción de cada una, el tratamiento idéntico de grupos de formas, la combinación de elementos velados con elementos manifiestos, la combinación de lo rítmico y lo arrítmico [...] todos estos elementos hacen posible la existencia de un contrapunto gráfico.[21]

En este contrapunto gráfico sobresale el reposo del punto siempre intemporal y la tensión interna de la línea sujeta al tiempo y al espacio. En esta obra el dibujo contrapuntea con el color, lo que crea una "gramática pictórica" que fusiona lo gráfico y lo pictórico. Alrededor de la esfera flotante de color violeta, un movimiento de líneas ondulantes asemeja las ondas sonoras de una música desconocida. Una gramática que se expresa en líneas rectas, atraviesa las curvas y se clavan como flechas en el centro de un círculo pequeño que danza al son de esta música misteriosa. Pero no es la música lo que allí se pinta, sino el efecto que brota del decidido encuentro entre líneas y puntos; éstos giran, a su vez, en torno de la enigmática esfera violeta, atravesada por una línea negra-gris-azul de bordes ondulados. El acento en amarillo disminuido, superpuesto a la esfera violeta, puede sugerir un agua hirviente que atenúa el rumor de la helada. Aunque la participación del rojo es mínima, se escucha su tímida resonancia ahogada en el azul, tanto en la parte superior derecha como en la inferior. La tierra, obstinada en cerrarse, permite el

---

21 Wassily Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, trad. Elisabeth Palma, México, Coyoacán, 2002, p. 58.

emerger de un mundo regido por leyes propias en las que puede escucharse la música de las esferas.

El acontecimiento de la verdad no acaece en un escenario rígido con el telón siempre levantado para escenificar el juego del ente. Heidegger se vale de esta metáfora para entender el doble movimiento de la verdad: cuando se descorre el telón-velo en el desocultamiento del ente, cae el telón-velo en la abstención encubridora. A Kandinsky también se le ha revelado, quizá por otra senda, el doble movimiento de la verdad: "La combinación de lo velado y lo descubierto será un nuevo posible leitmotiv en una composición de formas".[22]

Por último, quizá no sobre subrayar la reiteración de Heidegger sobre el carácter inseguro propio del acontecer de la verdad. En el cuidado de la obra, es decir, en el demorarse ante la verdad que en ella acontece y salvaguardar esa apertura, lo que antes parecía seguro (*Geheure*) se torna extrañamente inseguro (*Ungeheure*). En "El origen de la obra de arte" se afirma que: "Lo seguro en el fondo no es seguro, sino algo completamente inseguro".[23] Y luego, que "El cuidado por la obra es, como saber, el lúcido internarse en lo inseguro de la verdad que acontece en la obra".[24] Lo inseguro de la verdad, su rasgo abismal, se expresa en la abstención encubridora, la cual hace parte del desocultamiento como claro. En este movimiento no se experimenta violencia alguna, tampoco puede asociarse lo inseguro con un defecto o un fallo de la verdad de la obra; por el contrario, en semejante retraimiento en medio de la apertura de lo ente, la obra nos sitúa extrañamente por fuera de lo habitual.

---

22 *Ibid.*, p. 229.

23 M. Heidegger, "El origen de la obra de arte", en: *Caminos de bosque*, *Op. cit.*, p. 39.

24 *Ibid.*, p. 49.



Figura 1 Wassily Kandinsky, *Composición VII*, 1913, óleo sobre lienzo, 200 x 300 cm, en: Ulrike Becks-Malorny, *Vasili Kandinsky*, Bonn, Taschen, 1999, p. 109.



Figura 2 Wassily Kandinsky, *Círculo azul*, 1922, óleo sobre lienzo, 110 x 100 cm, en: Ulrike Becks-Malorny, *Vasili Kandinsky*, Bonn, Taschen, 1999, p. 138.

Segunda parte
Arte y técnica

3

El arte en el proyecto cibernético

Acerca de la noción griega de arte como *téchne*

En el camino que va del ser-obra de la obra al ser-cosa, Heidegger no deja de admitir que toda obra de arte es "algo efectuado" (*Gewirktes*). Sin embargo, debe explicarse hacia dónde tiende dicha elaboración. En el ámbito de la estética, se sobreentiende el significado del concepto griego de *téchne* como el quehacer artesanal, lo mismo que el artístico. Concebido así, este concepto aparece como la actividad manual y práctica con miras a un fin. Heidegger critica esta interpretación corriente, pues atropella el sentido original del concepto de *téchne*. Lo que éste nombra es, ante todo, un modo de saber (*eine Weise des Wissens*): "La palabra *téchne* nombra más bien un modo de saber. Saber significa haber visto, en el sentido más amplio del ver, que quiere decir captar lo presente como tal".[1] Este saber está

1 Martin Heidegger, "El origen de la obra de arte", en: *Caminos de bosque*, trad. Helena Cortés y Arturo Leyte, Madrid, Alianza, 2001, p. 43.

íntimamente relacionado con el producir o traer delante, por lo que es posible la apertura del ente en lo que es. El aporte fundamental de Heidegger, en su crítica a la interpretación habitual de *téchne*, reside en indicar la necesidad de relacionarlo con el concepto de *alétheia*, es decir, en establecer la relación con la idea primigenia de verdad como ocultación-desocultación.

Lo común que tienen el artista y el artesano es precisamente este *saber ver*, en el sentido de producir. El primero trae delante obras, y el segundo utensilios. Naturalmente, queda por diferenciar ambos modos de traer delante. Recordemos que lo traído delante en el trabajo artesanal no pertenece a la creación de obras; y lo traído delante en la creación artística, aunque tenga aspecto de factura artesanal, pertenece realmente a la esencia del crear. Las obras exigen, sin duda, una elaboración artesanal, a la que tanta importancia le conceden algunos artistas; sin embargo, el ser-creación se funda en el develamiento de lo ente en cuanto tal. El atropello que la interpretación estética ha cometido contra la comprensión de la *téchne*, deja en el olvido las relaciones entre el ser-creación de la obra y el acontecimiento de la verdad. En el concebir la intimidad de tal relación, subyace el abrirse paso hacia eso impensado tras la palabra *téchne* que, no sobra decirlo, tampoco alude al sentido de la técnica moderna. Ésta es una manera de develar determinada por la *provocación*, y por esto, no corresponde con el traer lo velado a la luz en el sentido de *poíesis* griega:

> En su esencia, la técnica es un destino, dentro de la historia del ser, de esa verdad del ser que reside en el olvido. En efecto, dicha técnica no sólo procede etimológicamente de la *téchne* griega, sino que también procede desde el punto de vista histórico esencial de la *téchne* comprendida como uno de los modos de la *alethéiein*, esto es, del hacer que se mani-

> fieste lo ente. En cuanto figura de la verdad, la técnica se funda en la historia de la metafísica.[2]

La técnica moderna constituye un modo de develar en cuanto *alétheia,* pero a su vez vela el sentido originario de *téchne.* Heidegger propone la captación del sentido originario de *téchne,* desde su concepción más común —como actividad manual—, para relacionarlo con el sentido de *poíesis* en tanto fijación de la imagen del resplandor del ente. No sólo la *téchne* se relaciona con la *poíesis* como producir; Heidegger entiende la *physis* como el producir más elevado. En "La pregunta por la técnica", de 1955, señala:

> Un pro-ducir, *poíesis,* no es sólo el elaborar artesanal, no sólo el artístico-poetizante traer-a-la-luz y poner-en-la-imagen. También la *physis,* el despuntar desde-sí, es un producir, es *poíesis.* La *physis* es incluso *poíesis* en el sentido más elevado.[3]

La relación de *physis* y *téchne* reside en su mutua participación en la *poíesis:* en el sentido de hacer brotar como traer delante. Pero en esta semejanza se alberga una diferencia fundamental: en la *physis*, el irrumpir tiene lugar desde ella misma, por ejemplo, en el abrirse de una flor; en cambio, en la *téchne*, se necesita de la alteridad del artesano o el artista. Aquí subyace la dignidad de la *physis* sobre la *téchne*, pues el develar que proviene de sí mismo supera el develar a partir de otro. Sin embargo, lo significativo está en que ninguno de los dos modos del develar se entiende desde la elaboración.

En su conferencia "La proveniencia del arte y la determinación del pensar", dictada en Atenas en 1967, en la Academia de las Ciencias y las Artes, Heidegger vuelve a referirse al atropello interpretativo que la estética ha cometido contra el concepto de *téchne:*

---

2 Martin Heidegger. "Carta sobre el 'Humanismo'", en: *Hitos,* trad. Helena Cortés y Arturo Leyte, Madrid, Alianza, 2001, p. 279.

3 Martin Heidegger, "La pregunta por la técnica", trad. Jorge Mario Mejía Toro, *Revista Universidad de Antioquia,* núm. 205, jul.-sep. de 1986, p. 51.

> La palabra nombra un tipo de saber, no mienta el hacer, ni el elaborar. Pues saber significa: tener previamente en la mirada aquello que es importante al sacar afuera, producir (*Hervorbringen*) una imagen y una obra.[4]

Igualmente, Heidegger intenta esclarecer el concepto de *technítes* que tradicionalmente se traduce como artista o artesano. Él lo entiende, más bien, como la singular disposición para hacer visible lo invisible. El artista es un *technítes* si se comprende su capacidad creadora como un saber develar lo oculto. Pero no sólo el saber del artista o el artesano pertenece al dominio de la *téchne*: "Todo aquel que es hábil en el producir (*Herstellen*), que conoce su oficio, que puede dirigir su manejo, es un *technítes*".[5] Por ejemplo, el científico, el filósofo o el orador.

En la obra *Historia del mundo: historia del arte*, Dieter Jähnig piensa que hay algo común entre la esencia de la *téchne* y la de la técnica: el ser despliegue de la naturaleza. La diferencia se halla, según él, en que la primera preserva el espacio y el tiempo, mientras que la segunda lo niega bajo el principio "el tiempo es oro", consigna de la expansión y la explotación.[6] A su vez, en *Serenidad*,[7] Heidegger plantea una gran diferencia entre el *arraigo* a lo natal de la obra de arte y la indiferencia del producto técnico ante un lugar de origen. A la primera le corresponde de manera esencial un tiempo y un espacio; en cambio, el segundo supera el aquí y el ahora por su desarraigo.

---

4 Martin Heidegger, "La proveniencia del arte y la determinación del pensar", trad. Breno Onetto Muñoz [en línea], disponible en: www.heideggeriana.com.ar/textos/proveniencia_arte.htm - 48k

5 *Ibíd.*

6 Dieter Jähnig, *Historia del mundo: historia del arte*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

7 Martin Heidegger, *Serenidad*, trad. Yves Zimmermann, Barcelona, Serbal, 1994.

El develar del producir otorgante y el develar provocador

Heidegger titula una breve nota que encabeza la compilación de ensayos *Arte y técnica* como "Técnica y arte-dispositivo" (*Technik und Kunst-Ge-stell*).[8] En esta página, él se cuestiona si la pregunta por la esencia de la técnica es al mismo tiempo la pregunta por la esencia del arte. Y, después de afirmar que arte y técnica no son en ningún modo lo mismo, dice que al pensar el arte se vuelve necesario hacerlo sobre la técnica. De allí que se requiera pensar la "y" que podría esclarecer la relación oculta aún entre técnica "y" arte. Como la decisión sobre lo que sea la esencia del arte no puede proceder de una reflexión exterior a su ámbito, el cómo se manifiesta el arte en la época signada por la técnica requiere una meditación sobre el *Ereignis* como acontecimiento apropiador que rehúsa la captación del lenguaje proposicional.

La relación entre arte "y" técnica se explora en la conferencia "La pregunta por la técnica"; lo que no ocurre en "El origen de la obra de arte". Según Heidegger, pensar la esencia de la técnica involucra la del ámbito del arte, pues ambas no son ajenas entre sí. Desde el inicio se cuestiona la interpretación instrumental-antropológica que concibe la técnica como un medio para fines y un quehacer humano. De tal interpretación se ha desprendido la pretensión de poder asegurarse el dominio sobre la técnica. Pero la crítica de Heidegger niega la definición común al precisar la diferencia entre *técnica* y *esencia de la técnica,* y al señalar que esta última no es nada técnico. La interpretación de su esencia se entiende como un modo de develar en cuanto un desocultar disponente, el cual

8 Walter Biemel y Friedrich Wilhem von Herrmann, *Kunst und Technik, Gedächtisschrift zum 100 Geburstag von Martin Heidegger*, Vittorio Klostermann, 1989. En castellano: *Arte y técnica: escrito conmemorativo del centenario de Martin Heidegger.*

sitúa al hombre en la posición peculiar de disponer de lo real como *depósito* (*Bestand*). Por esto, la esencia de la técnica está por fuera del mero hacer humano. No podría decirse que Heidegger tome una posición al respecto, ni siquiera neutral; la meditación acerca de este acontecimiento no es una simple toma de conciencia del peligro, sino el florecer de una pregunta fundamental: "[...] pues el preguntar es la devoción del pensar".[9]

Lo común que encuentra Heidegger entre la esencia de la técnica y la del producir es el develamiento como manifestación de la verdad. No obstante, hay un abismo que separa el develar provocante de la esencia de la técnica y el del producir otorgante del arte y la artesanía. El primero no puede pensarse desde la *poíesis,* sino desde el *dispositivo* (*Ge-stell*):

> El dispositivo distorsiona (*verstellt*) el brillar e imperar de la verdad. El destino que envía al disponer es pues el peligro extremo. Lo peligroso no es la técnica. No hay ningún demonio de la técnica, sino por el contrario el misterio de su esencia. La esencia de la técnica es, en cuanto un destino del develar, el peligro.[10]

Aunque la técnica es un modo de develar, no permite dejar surgir lo invisible en cuanto tal, sino que se presenta como provocación (*Herausforderung*). En el develar provocante se procura convertir la totalidad de la naturaleza en depósito de almacenamiento de energías (en alemán, la palabra "poner", *stellen,* resuena en la palabra "dispositivo", *Gestellen).* Pero este poner provocante de la esencia de la técnica procede del poner *poiético* de la misma naturaleza y del arte. El doble sentido de poner debe entenderse en su ambigüedad y diferencia: el poner de la técnica moderna como disponer lo real en tanto depósito

9 M. Heidegger, "La pregunta por la técnica", *Revista Universidad de Antioquia,* núm. 205, *Op. cit.*, p. 62.

10 *Ibid.*, pp. 54-55.

planificado para el consumo, y el poner del arte como ese ponerse a la obra de la verdad de lo ente en tanto fijación de la verdad en la obra artística; el poner que erige una estatua en un templo difiere notablemente del poner que provoca al hombre a disponer de la corriente de un río para generar electricidad. Pero la develación del último oculta el develar originario del producir *poiético:*

> El develar que domina a través de la técnica moderna tiene el carácter del poner en el sentido de la provocación. Esto sucede de tal modo que la energía velada en la naturaleza es abierta, lo abierto transformado, lo transformado acumulado, lo acumulado otra vez repartido y lo repartido de nuevo conmutado. Abrir, transformar, acumular, distribuir, conmutar, son modos del develar.[11]

Así, la esencia de la técnica impera como distorsión de la verdad. Incluso, el objeto (*Gegenstand*) de la representación científica es transformado mediante el ímpetu de reducirlo totalmente al depósito. Éste es inobjetual porque se constituye como el velamiento del objeto para determinarlo como lo disponible. El disponer provocador incide sobre lo que se constituye como depósito para su aprovechamiento asegurado. Atrás queda el molino de viento que giraba al son de las corrientes, sin pretensión de acumularlas ni convertirlas en depósito, a pesar de su utilidad. En una hidroeléctrica, en cambio, la corriente fluvial se convierte en lo disponible, sus aguas no fluyen *musicalmente* como en el poema *El Rin* de Hölderlin.

El develamiento se manifiesta como destino (*Geschick*) que determina la esencia de la historia (*Geschichte*). Mientras el dispositivo es un modo del destino del ser en tanto provocación, el develar pro-duciente es otro modo de su destino como *poíesis.* En el primero, la finalidad es el consumo efectivo de lo acumulado; en el segundo, se deja

---

11 *Ibíd.*

que acontezca la verdad de lo ente sin ningún fin utilitario; en tal develamiento no se efectúa una distorsión de la verdad, al contrario, la verdad acontece en el resplandor de su aparecer.

La intervención del hombre en la esencia de la técnica y en la del arte es diferente a lo creído comúnmente. Aunque la esencia de la técnica está, en un sentido estricto, por fuera de lo técnico y las maquinarias: "¿Acontece este develar (el provocante) en alguna parte más allá de todo hacer humano? No. Pero tampoco acontece únicamente en el hombre, ni de manera decisiva, mediante él".[12]

El hombre no es el hacedor de la esencia de la técnica, pues él es provocado a disponer de las energías naturales para la explotación y el consumo. Tampoco se percata de que la esencia de la técnica lo interpela como el que la desconoce y el que se desconoce en su esencia.

La esencia de la técnica como el peligro extremo

La esencia de la técnica es destino (*Ge-schick*) y peligro (*Ge-fahr*). Ella es el destino del ser en la época moderna en la que el dispositivo regula todo como lo disponible. Destino es destino de ser, de ahí que el peligro reside en el ser mismo y en la época en que se despliega. En su conferencia "La vuelta", de 1949, Heidegger insiste en que es en la esencia del peligro donde reside la posibilidad del viraje o vuelta (*Kehre*) que va del olvido del ser a su verdad. El dispositivo (*Gestell*), en cuanto destino del ser, no es propiamente inexorable; la posibilidad de la vuelta se encuentra dentro de la esencia del peligro. Ésta, a su vez, contraría la verdad de su propia esencia, procurando la vuelta del abandono del ser al claro de la verdad:

> Por eso en la esencia del peligro se *oculta* la posibilidad de la

---

12 *Ibid.*, p. 69.

> vuelta, en la que el olvido de la esencia del Ser se gire de tal manera que con esta vuelta, la verdad de la esencia del Ser ingrese propiamente en lo ente.[13]

Pero el pensar no puede predecir cuándo y cómo habrá de acontecer la vuelta; el hombre no tiene señorío sobre el ser. No obstante, esta conversión del destino del ser no podría acontecer sin la participación del hombre, pues él, por esencia, lo custodia.

Más bien, el viraje del olvido a la verdad del ser acontece, se apropia (*ereignet*), de súbito. Debe entenderse con esto que el acontecer repentino del destino del ser se contrapone al acontecer causal historiográfico. Este último está impedido para determinar la destinación del ser a partir de antecedentes o de sucesión de hechos. El ingreso súbito a la verdad del ser, Heidegger lo concibe como mirada (*Einblick*) en lo que es, esto significa el ingreso de la esencia del ser en su propio resplandor. Así, *Mirada en lo que es* no es sólo el título que reúne las cuatro conferencias que dictó Heidegger en 1949: "La cosa", "El dispositivo", "El peligro", "La vuelta", sino también el nombre para el acontecimiento apropiador (*Ereignis*).

En su libro *Filosofía y política en Martin Heidegger*,[14] Otto Pöggeler se pregunta por la relación existente entre la cuaternidad —cielo y tierra, divinos y mortales— y el mundo técnico-científico que regula el dispositivo. Al respecto, el autor pregunta si este mundo se reemplazará por el otro inicio (*andere Anfang*) concebido como intimidad de los cuatro. Aunque en Pöggeler se intuye el apremio de esperar ese otro comienzo, el dispositivo parece ejercer hoy un dominio total como única vía del destino del ser.

---

13 Martin Heidegger, "La vuelta", en: *Ciencia y técnica*, trad. Francisco Soler, Santiago de Chile, Universidad Santiago de Chile, 1983, p. 147.

14 Cfr. Otto Pöggeler, *Filosofía y política en Martin Heidegger*, trad. Juan de la Colina, México, Coyoacán, 1999, p. 145.

Apenas si se sugiere la presencia de lo salvador (*Rettende*) en medio del peligro en las conferencias "La vuelta" y "La pregunta por la técnica", y la indicación proviene de la palabra poética de Hölderlin: *"Mas donde el peligro es, / crece lo salvador también"*.[15] Al meditar la esencia de la técnica, Heidegger intenta preparar el camino que conduzca al misterio (*Geheimnis*) de la técnica en su ambigüedad como destino y peligro. Lo salvador se enraíza y prospera en aquello que impera como peligro, y deviene en lo otorgante, trazando un destino nuevo. Desde aquí puede leerse la afirmación: "Pues más bien justo la esencia de la técnica tiene que albergar en sí el crecimiento de lo salvador".[16] Salvar quiere decir cuidar, liberar y resguardar el posible despuntar (*Aufgang*) de la esencia de la verdad. En cuanto a esta postura de Heidegger, su discípulo Walter Biemel, en una entrevista, dijo:

> Pero esto no se puede ver de una manera optimista o esperanzada. Heidegger vio también la posibilidad de que se dé una pérdida total de la relación con el Ser. O sea que el peligro solo no basta para que acontezca un cambio de rumbo salvador. Yo tengo también grandes dudas; pues a lo mejor el peligro es ya tan grande que hace imposible un giro rectificador.[17]

No obstante, Walter Biemel comprende por qué Heidegger ha recurrido al arte como promesa salvadora, pues en el lenguaje del arte se experimenta una relación nueva con el ser y, en general, porque el acontecer del arte es más decisivo que cualquier otro acontecer.

Una meditación sobre la esencia de la técnica ha de llevarse por fuera del ámbito de su esencia y, al mismo

---

15 M. Heidegger, "La pregunta por la técnica", trad. Jorge Mario Mejía Toro, *Revista Universidad de Antioquia*, núm. 205, *Op. cit.*, p. 62.

16 *Ibid.*

17 Raúl Fornet-Betancourt y Klaus Hedwig, "En torno a Heidegger. Entrevista a Walter Biemel" [en línea], disponible en http://www.heideggeriana.com.ar/comentarios/biemel.htm.

tiempo, guardar una estrecha relación con ella. No es extraño que al final de "La pregunta por la técnica", Heidegger recurra al arte como lugar de lo salvador. Arte "y" técnica nombra dos esferas distintas, pero unidas en la relación impensada de la "y". Por eso, acude al gran arte que tuvo su origen entre los griegos y que se nombró como *téchne*. Cuando Heidegger propone el ámbito del arte como el lugar de lo salvador, de ningún modo le es posible asegurar su realización futura. También existe la opción de una persistencia del mundo técnico en acrecentar aún más su dominio y control sobre la naturaleza. Por eso, la mencionada propuesta ha de enlazarse a la decisión del ser, el cual podrá destinarse como dispositivo técnico, o bien, como acontecer del arte que permita la fundación de una nueva historia.

El paso atrás hacia el concepto originario de arte como *téchne*

El arraigo a la tierra natal y a la tradición permite el florecimiento de la obra de arte. Existe, pues, una relación esencial y oculta entre la obra y el suelo de donde brota: "Sé, por la experiencia e historias humanas, que todo lo esencial y grande sólo ha podido surgir cuando el hombre tenía una patria y estaba arraigado a una tradición".[18] El producto técnico, a diferencia de la obra de arte, evidencia un total desarraigo; despojado de un espacio natal, hace parte de la uniformidad de la producción. Esta pérdida, según Heidegger, hace parte esencial del espíritu de la época y no de circunstancias sociales como expulsión, abandono del lugar, entre otras. El hombre vive en exilio, aun permaneciendo en su tierra, hechizado por los

---

18 Martin Heidegger, "Conversación de Spiegel con Martin Heidegger", en: *La autoafirmación de la universidad alemana. El rectorado, 1933-1934*, trad. Ramón Rodríguez, Madrid, Tecnos, 1996, p. 21.

aparatos técnicos. Su obra *Serenidad* es una meditación sobre el peligro que trae el acelerado crecimiento técnico, abriendo un posible camino para relacionarse con las cosas: serenidad para con las cosas y apertura al misterio.[19] En el mundo de la técnica planetaria, se requiere que el hombre aprenda a tener una relación libre con la técnica. Esto consiste en utilizar los objetos técnicos cuando se necesiten, pero dejándolos descansar cuando se conviertan en una atadura. La crítica de Heidegger a la técnica moderna apunta en especial a la relación de vasallaje del hombre con los aparatos técnicos. El pensar debe abrirse al misterio del poder planetario de la esencia de la técnica y no sólo a hacer consideraciones sobre la posibilidad de retorno a lo natal.

También en la época del desarraigo, se impone la uniformidad que supone la ausencia de distancia; la televisión, el cine y el internet parecen acortar las distancias, lo que antes era lejano es traído a la inmediatez. Hay una pérdida de la experiencia de lo que significa verdaderamente cercanía. Lo in-distante es lo predominante, lo próximo, las cosas se convierten en lo más lejano, olvidadas en el mundo habitual. En la conferencia "La providencia del arte y la determinación del pensar", Heidegger plantea explícitamente la relación entre arte y técnica:

> ¿Qué sucede con el arte dentro de la sociedad industrial, cuyo mundo ha comenzado a devenir uno cibernético? ¿Se convertirán los enunciados del arte en algún tipo de información en y para este mundo? ¿Se irán a determinar sus producciones por el solo hecho de que satisfagan el carácter procesal del círculo regulador industrial y su constante cumplimiento? Si así fuera el caso, ¿puede la obra seguir siendo obra todavía?[20]

19 M. Heidegger, *Serenidad*, *Op. cit.*

20 M. Heidegger, "La proveniencia del arte y la determinación del pensar", *Op. cit.*, p. 7.

¿Cómo puede pensarse la obra de arte en medio de un mundo cibernético que gira alrededor de este círculo regulador asociado a la universalidad de la civilización mundial, y no al mundo de una comunidad o nación? Toda meditación sobre la confluencia del arte y la técnica en la época actual no asegurará una respuesta sobre el destino del develar provocador; no obstante, ella se presenta como una apertura al misterio. El dominio del representar moderno se encuentra expresado hoy en el triunfo del método científico que encubre la decisión extrema sobre el control de la información. El triunfo del método científico asegura la calculabilidad y uniformidad del mundo inanimado y animado. Esto se manifiesta especialmente en la investigación bioquímica, en la ingeniería genética y en la física nuclear. Si la información es lo planificable y lo calculable, el saber cibernético se fundaría en la informática que circularía por este círculo regulador que controla nuestra sociedad industrial.

En el final de esta conferencia, Heidegger plantea la necesidad del paso atrás (*Schritt züruck*), es decir, el experimentar un retroceso en el pensar desde la planificación cibernética actual hasta la fuente originaria del arte en la Hélade, presidida por la diosa Atenea, la consejera múltiple:

> Paso atrás, quiere decir: retroceder con el pensar ante la civilización mundial y —distanciado de ella, en ningún caso negándola— dejarse involucrar en aquello que al comienzo del pensar occidental tuvo que quedar impensado, pero que sin embargo fue allí ya nombrado y, de ese modo, dicho previamente a nuestro pensar.[21]

El paso atrás no supone una actualización del pensamiento griego, ni tampoco la negación de la cultura cibernética; en ambos casos se estaría dejando en el olvido

21 *Ibíd.*, p. 8.

lo realmente existente. En el retroceder al origen y en el tomar distancia frente a la cercanía, el paso atrás se dirige hacia lo pensado una vez en el mundo antiguo griego, lo que ha permanecido impensado en la historia de la metafísica desde Platón hasta Nietzsche: la esencia del arte.

Heidegger recuerda la sentencia de Heráclito: "A lo que surge desde sí mismo, le es propio ocultarse",[22] que lleva al arte: la esencia de la obra de arte silencia lo que por naturaleza se oculta, en vez de decir lo ya conocido. El silenciamiento guarda el misterio de lo que surge por sí mismo, la *physis*. El paso atrás significa el restablecimiento del destino del ser hacia el advenimiento del otro destino propiciado por el *Ereignis*.

En tal trasmutación se requiere una relación libre con la técnica y el abandono de una toma de posición. Esto significa la posibilidad de retornar al tiempo inicial griego, anterior a Platón, cuando se pensó la esencia del arte como *téchne*. En el paso atrás del pensar, se abandona la larga historia metafísica en la que ha imperado el olvido del ser,[23] para retornar al inicio de Occidente. Semejante viraje implica descorrer el velo impuesto como develar provocador.

---

22 *Ibíd.*, p. 9.

23 Heidegger pone en cuestión la metafísica de la presencia, la cual, según él, ha girado alrededor del ente y, en consecuencia, ha olvidado el ser. Además, se propone separar el representar moderno por constituir la soberanía de una subjetividad que se enfrenta al mundo como objeto de conocimiento.

4

La crítica al materialismo en el arte

Coincidencia histórica de Wilhelm Worringer y Kandinsky

Resulta insostenible la idea del surgimiento del arte no-figurativo en la primera década del siglo xx a partir del creciente proceso de racionalización técnico-científica. Esta idea pretende derivar el arte abstracto o inobjetual a la denominada era atómica, cuyo rótulo es la desintegración del átomo, y por consiguiente, la disolución del objeto. Sin embargo, tampoco es posible negar rotundamente el hacer de la ciencia en la historia de las expresiones artísticas. Más bien, podría atribuirse al espíritu de la época la confluencia, en la teoría del arte y en su práctica, de intereses comunes destinados a explorar las posibilidades de suprimir el objeto en la obra de arte. Esta rara confluencia quizá explique que el historiador del arte Wilhelm Worringer, en 1908, se dispusiera a escribir su tesis de doctorado *Abstracción y proyección sentimental,* y que

Kandinsky, en 1911, pintara sus primeras obras abstractas, junto con su amigo Franz Marc. En su libro *Imágenes de época*, Arnold Gehlen refiere cómo sucedió este encuentro inesperado:

> En 1958 nos escribió Worringer que por entonces no habían existido sino unas relajadas relaciones personales entre él, Marc y Kandinsky, y que sólo más tarde afloró por ambas partes la coincidencia histórica de una relación directa entre el libro y la praxis artística.[1]

Según lo anterior, no puede afirmarse que la teoría de Worringer sobre la abstracción se haya inspirado directamente en la pintura de Kandinsky y Marc, ni que el influjo del libro de Worringer haya despertado en Kandinsky y en Marc su interés por la abstracción. Por cierto, Kandinsky leyó *Abstracción y proyección sentimental* y recomendó su lectura. No obstante, tal como lo revela la carta de Worringer a Gehlen, el interés hacia el arte abstracto se debió a una "coincidencia histórica".

El mérito del libro de Worringer se debe a que plantea la polaridad que se ha presentado en la sensibilidad artística de los hombres. Por un lado, la proyección sentimental o empatía que se dirige a lo orgánico-vital y se manifiesta como el arte figurativo o naturalismo; aquí, el sujeto creador se vierte sobre un objeto sensible, gracias a que la necesidad de autoactividad coincide con la actividad del objeto. Por otro, existe la necesidad de depurar el objeto de su nexo natural mediante formas geométricas, con el fin de volverlo absoluto. Por medio de esta tesis, Worringer indica el camino a la abstracción que han seguido algunos pueblos primitivos y orientales cuyo instinto aún no ha sucumbido al intelecto.

Worringer y Kandinsky coinciden en defender el arte

---

1 Arnold Gehlen, *Imágenes de época*, trad. J. F. Yvars y Vicente Jarque, Barcelona, Península, 1994, p. 180.

abstracto como creación del instinto. Para el primero, la fascinación por las formas geométricas no se trata "[...] de una satisfacción del entendimiento y rechazamos enérgicamente la suposición de que en aquella fase evolutiva se pudiera hablar de una compenetración intelectual de la forma geométrica".[2] La forma geométrica no sólo se libera de la contingencia del mundo exterior, sino que, a su vez, logra desprenderse de la soberanía del sujeto contemplador, deviniendo absoluta, autónoma y necesaria. Es notable la cercanía con la que Kandinsky responde a los ataques contra el arte abstracto que cuestionan su carácter cerebral:

> Las obras "normales" de la pintura abstracta brotan de la fuente común a todas las artes: la intuición. La razón tiene el mismo papel en todos los casos: colabora, tanto en obras que copian objetos como no, pero siempre como factor secundario.[3]

Una obra viva jamás podrá brotar únicamente de la cabeza, pero sí únicamente del corazón. Sin embargo, Kandinsky concede que a menudo en el arte es necesario el equilibrio entre el elemento inconsciente nacido del corazón y el elemento consciente proveniente de la cabeza, siempre y cuando la razón ocupe un lugar secundario al lado de la experiencia intuitiva o inconsciente.

En esta doble tendencia artística que propone Worringer subyace una diferencia: mientras la proyección sentimental nace de una relación armónica entre el hombre y el mundo, expresada en un panteísmo o politeísmo antropomórfico que sacraliza lo mundano, el arte abstracto se origina, en cambio, de la relación conflictiva del hombre con un mundo confuso y desconcertante y en el que sólo

---

2 Wilhelm Worringer, *Abstracción y proyección sentimental*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976, p. 48.

3 Wassily Kandinsky, *La gramática de la creación. El futuro de la pintura*, trad. Caterina Molina, Barcelona, Paidós, 1987, p. 105.

encuentra refugio mediante la composición geométrica. Ante la multiplicidad de un mundo sujeto al cambio, la inmutabilidad del arte abstracto lo libera de la temporalidad terrena para comunicarlo con lo trascendental. Kandinsky habla también de la necesidad de refugiarse en los medios pictóricos:

> Mi deseo actual es, de todos modos: ¡más amplio!, ¡más amplio! Polifonía como dice el músico. Al mismo tiempo mezcla de "cuento de hadas" y de "realidad". No de realidad exterior —perro, jarrón, mujer desnuda, sino la realidad "material" de los medios pictóricos [...] cohesión en el interior por divergencia exterior, unión por disolución y desgarramiento.[4]

Cuando Kandinsky se refiere a la diferencia entre arte figurativo y abstracto —o concreto, según su denominación— no desmerita al primero, pues su teoría del arte lo valida como manifestación de una resonancia interior donde la forma ha de estar unida a un contenido espiritual, tal como sucede en el arte abstracto. No olvidemos el gran aprecio de Kandinsky por la pintura figurativa de Henri Rousseau, cuya inspiración decía encontrarla al escuchar en él la voz de su mujer difunta. Pese a todo, frente a la diferencia entre ambos artes afirmaba que: "La forma abstracta es más amplia, más libre que la forma figurativa, su contenido es más rico".[5]

En medio del ruido sofocante de los críticos, Kandinsky responde lúcidamente en su defensa del arte abstracto y se resuelve a mostrar el silencio en que se sume la pintura moderna. Del cuadro narrativo se pasa al de paisajes, después a las naturalezas muertas (recordemos el silencio abrumador de las manzanas de Cézanne suspendidas en la superficie). Nadie negará que un círculo es más silencioso que una manzana, y ésta que un paisaje. En la pin-

---

4 *Ibíd.*, pp. 131-132.

5 *Ibíd.*, p. 116.

tura abstracta, hasta el punto posee una vida silenciosa: "El punto pertenece al estrecho círculo de los fenómenos cotidianos con su nota tradicional: la mudez. El sonido del silencio cotidiano es para el punto tan estridente que se impone sobre todas sus demás propiedades".[6]

Al igual que Kandinsky, Arnold Gehlen y Hans-Georg Gadamer evidencian este paulatino enmudecer del arte moderno. En el libro *Estética y hermenéutica*, hay un apartado reservado a este fenómeno de la pintura europea llamado "Del enmudecer del cuadro", en el que se propone el paisaje y los bodegones como un primer paso al silenciamiento: "El bodegón preludia esa libertad de la composición moderna del cuadro, en el cual no queda ya ningún rastro de mimesis, y en la que domina un silencio completo".[7] En medio de este silencio refulge una gran libertad en la disposición de estos objetos que, liberados de la tridimensionalidad, se suspenden en una superficie y eligen su propio espacio. Pero no debe asociarse este mutismo de las pinturas modernas con la ausencia de sentido de las mismas, ni seguir la tesis de Gehlen sobre la creciente racionalidad del cuadro, con la que argumenta que las implicaciones sociológicas aumentan cuando también lo hace la racionalidad del cuadro.

Kandinsky exhorta a desconfiar de la razón pura en el arte, y a abandonar el peligroso camino de la lógica: "El sentimiento es el que corrige el 'cerebro'".[8] El sentimiento es la fuerza capaz de entrar en contacto con la pulsación de la vida y originar así obras vivas. Worringer y Kandinsky tienen en común esta idea: al artista abstracto le son reveladas las leyes cósmicas que rigen el universo, y ellas se traducen

---

6 Wassily Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano*, trad. Roberto Echavarren, Barcelona, Paidós, 2002, p.21.

7 Hans-Georg Gadamer, *Estética y hermenéutica*, trad. Antonio Gómez Ramos, Madrid, Tecnos, 1996, p. 237.

8 W. Kandinsky, *La gramática de la creación. El futuro de la pintura*, *Op. cit.*, p. 141.

en medios puramente pictóricos. Las fuentes del arte son dos, el mundo exterior e interior; suprimir alguna de estas fuentes es como cortarle una pierna a un hombre, anota Kandinsky, pues el artista recibe el influjo de impresiones exteriores y las modela en su interioridad.

Igualmente, Kandinsky sostiene que la naturaleza es la fuente primordial del arte abstracto y que éste nunca la niega. Una pintura naturalista se inspira en un fragmento de la naturaleza, en cambio, el arte abstracto recibe su impulso de la totalidad. El impresionismo toma su fuerza del paisaje; el expresionismo, del hombre; el cubismo, de trozos de la naturaleza; pero la pintura abstracta se inspira en la totalidad de la naturaleza, de ahí su permanencia en el tiempo como arte del futuro.

El olvido del espíritu es la muerte del arte

Merece compararse la crítica de Martin Heidegger contra la técnica moderna con la realizada por Kandinsky al materialismo del siglo XX. Ambos nombran un peligro creciente, pero también vislumbran un tránsito a otro inicio, un cambio de rumbo espiritual, en el lenguaje de Kandinsky. Aunque la crítica de Kandinsky al agudo materialismo de la época se refiere en general a la desesperación, al ateísmo y al nihilismo que invaden la atmósfera espiritual de la época moderna, ésta se dirige, especialmente, al afán materialista presente en el arte, el cual ha depositado su confianza en el dominio de lo material. El peligro que Heidegger entrevió en el dispositivo (*Gestell*) inherente a la esencia de la técnica moderna, Kandinsky lo apreció en el interés materialista del hombre moderno y en su ausencia de espiritualidad, que ha contaminado inevitablemente la esfera del arte y cuya evidente expresión es el llamado "arte por el arte".

En este punto coinciden Heidegger y Kandinsky; el primero al desconfiar de la empresa artística, y el segun-

do, al denunciar el apego al mundo exterior. La muerte del arte es para Kandinsky la pérdida del espíritu:

> Las almas hambrientas se van hambrientas. La muchedumbre camina por las salas y encuentra las pinturas bonitas y grandiosas. El hombre que podría decir algo no dice nada, y el que podría escuchar no ha oído nada. Este estado del arte se llama *l'art pour l'art*.[9]

Es frecuente ver cómo el espectador permanece inmutable después de asistir a una exposición de arte, sus preocupaciones materiales cotidianas sepultan en el olvido el mundo espiritual de la obra. Heidegger pone este mismo acento: "Pues bien, tenemos que las propias obras se encuentran en las colecciones y exposiciones. Pero ¿están allí como las obras que son en sí mismas o más bien como objetos de la empresa artística?".[10] Pese a esto, Kandinsky representa la época moderna como un diminuto punto de luz dentro de un círculo negro. La tentación materialista que ocupa su superficie se compone de las intrigas y celos entre artistas, que conducen a la creación de obras sin entusiasmo: "La eliminación de los sonidos internos, que son el ser de los colores, la dispersión de las fuerzas del artista en la nada, es el arte por el arte".[11] Pero el diminuto punto de luz fulgurando en el círculo negro significa el despertar del espíritu, un cambio por el que el arte no sólo será hijo de su tiempo, sino también visionario del futuro.

En el cambio del rumbo espiritual, el artista busca su interior en la naturaleza exterior apartándose de la "dura materia", y se entrega con entusiasmo a la vida del espíritu. La formación materialista en el arte ha sumido al

---

9 Wassily Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, trad. Elisabeth Palma, México, Coyoacán, 2002, p. 12.

10 Martin Heidegger, "El origen de la obra de arte", en: *Caminos de bosque*, trad. Helena Cortés y Arturo Leyte, Madrid, Alianza, 2001, p. 228.

11 W. Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, *Op. cit.*, p. 12.

espectador en una suerte de ceguera que le impide sentir la vida interior de una pintura y lo hace concentrar exclusivamente en su "calidad estética", esto es, en el aspecto externo y técnico de la misma. En *De lo espiritual del arte,* el pintor ruso afirma:

> En las épocas en que las ideas materialistas, el ateísmo y los fines puramente prácticos adormecen a un alma abandonada, surge la opinión de que el arte puro no ha sido dado al hombre para ningún fin, sino que es gratuito; que el arte existe sólo por el arte.[12]

El peligro está en el adormecimiento que incapacita al alma para escuchar el sonido interno que yace tras una forma o color: "El lazo que une el arte y el alma permanece como anestesiado".[13] En el arte abstracto este sonido puro o interno se manifiesta como una vibración sin objeto, aunque en unidad con una forma o contenido.

La referencia que hace Kandinsky en *De lo espiritual en el arte* a Helena Blawatzky muestra cómo su crítica al materialismo se hace con una base teosófica.[14] Otro de los pioneros abstractos, el holandés Piet Mondrian, también

---

12 *Ibid.*, p. 107.

13 *Ibid.*

14 La teosofía significa el conocimiento profundo de Dios, y se propone fundamentar el estudio cognoscitivo de las religiones, filosofías y ciencias mediante la reconstrucción y enseñanza del conocimiento primigenio que el hombre ha recibido a través de mitos y conocimientos ocultos. Tiene como fin comprender el lugar del hombre en el universo e investigar las leyes ocultas de la naturaleza como los poderes latentes de los humanos. No es propiamente una religión, sino la creencia fundamental de las religiones, en las que se fusionan el neoplatonismo, el gnosticismo, la cábala judía, el hermetismo y el ocultismo. Cfr. *Ibid.*

Aunque no se ha pensado suficientemente el papel de la teosofía en el surgimiento del arte no-representativo, es evidente que entre 1908 y 1912 hay una coincidencia entre el interés de Kandinsky por la teosofía y su abandono de la pintura figurativa, en busca de un contenido espiritual que reemplace el objeto: un sonido interior relacionado con una forma inobjetual.

se adhirió a la doctrina teosófica que promulga el ascenso del espíritu hacia formas cada vez menos materiales. Mondrian creía que el espíritu podía expresarse por medios puramente gráficos. Por el contrario, Paul Klee, amigo y compañero de Kandinsky en la Bauhaus, no compartía esta creencia, pues quería ver lo real en estado puro sólo a través del ojo de la fantasía.

Kandinsky, inspirado en los principios del pensamiento teosófico de Blawatzky, concibe la vida espiritual a partir de la metáfora del triángulo espiritual. En la base de dicho triángulo se sitúan los partidarios del credo materialista; en la punta del vértice superior se encuentra un hombre solitario, quien ha logrado el grado máximo de elevación. En este triángulo, aquello que en el presente se tiene como el máximo saber y es ignorado por la mayoría, será lo reconocido y asumido en el futuro. Así como el movimiento teosófico persigue el desprendimiento del hombre del mundo de la materia con el fin de que ascienda al reino del espíritu, el triángulo de Kandinsky posee un movimiento de rotación que va hacia delante y arriba, y contribuye al enriquecimiento de la atmósfera espiritual. Kandinsky se propone pintar esta atmósfera con base en la existencia de cuerpos más elevados que se manifiestan con colores inmateriales y formas inobjetuales. Semejante al aire, esta atmósfera espiritual podrá ser pura o contaminarse con cuerpos extraños. En ella perviven no sólo los pensamientos y sentimientos que poseen un referente exterior, sino también aquellos no expresados e inconfesados para el público.

Los artistas se hallan diseminados en todas partes del triángulo; en ocasiones el artista, al atender a fines materiales, procura el descenso o el detenimiento del movimiento espiritual. Kandinsky menciona la existencia de una mancha negra, a veces de una mano negra, la mano del odio, que se empecina en detener el ascenso espiritual. Con suma ironía, él describe las acciones de esta mano dispuesta siempre a arrojar piedras en el camino del hombre visionario, que, no obstante contribuyen a su fortalecimien-

to; y cuando el artista muere, a menudo se le erige una estatua, como si al espíritu de un ser se le pudiera contener en la dura materia. Hay también épocas de inmovilidad espiritual, cuando es difícil hallar un hombre verdaderamente elevado, y cuando el movimiento parece invertirse; son épocas decadentes, cuando los hombres "[...] se interesan únicamente en los bienes materiales y festejan como una gran proeza el desarrollo tecnológico que sólo sirve y sólo servirá al cuerpo".[15] Sin embargo: "A pesar de toda esta ceguera, a pesar del caos y de la carrera desaforada, el triángulo espiritual rota lentamente, despacio pero con seguridad e indomable fuerza hacia delante y hacia arriba".[16] Del desprendimiento de la apariencia del objeto, se ha dado un paso al despojarlo de su materialidad para, posteriormente, desintegrarlo, como en el cubismo, y más aun, disolverlo, como en el arte abstracto.

Sobre el principio de la necesidad interior en el arte

Cuando Kandinsky, en su ensayo "La cuestión de la forma" (incluido en el almanaque de *El jinete azul*, de 1912, que editó con Franz Marc) afirma: "*En principio no existe ninguna cuestión de la forma*",[17] parece ir en contra de una preceptiva tradicional estética. En efecto, al internarnos en el texto, vemos que se trata de una crítica severa a la concepción del arte como consolidación de una forma independiente de un contenido, y ausente de experiencia espiritual. Sin embargo, esta afirmación no puede reducirse a la negación de la forma, pues no hay una cuestión de la forma en sí, ya que ésta no se puede pensar sin referencia a un contenido,

---

15 *Ibíd.*, p. 17.

16 *Ibíd.*, p. 19.

17 Wassily Kandinsky, "Sobre la cuestión de la forma", en: Wassily Kandinsky y Franz Marc, *El jinete azul*, trad. Ricardo Burgaleta, Barcelona, Paidós, 1989, p. 155. Cursivas en el original.

y Kandinsky pretende emanciparse de su soberanía con el fin de vincular este concepto a un contenido interior. Para él, la forma actúa sobre el alma sólo por medio de un contenido como sonido interno.

La forma sería entonces la expresión de un contenido, tanto en el arte figurativo como en el abstracto. En el primero, como delimitación de un objeto y expresión del alma; en el segundo, como delimitación abstracta de un espacio y una superficie como continente de un sonido interior. Kandinsky afirma la supremacía de lo que entiende por contenido sobre lo que entiende por forma: "No es la forma (materia) en general lo más importante, sino el contenido (espíritu)".[18] Y si el contenido es diferente en cada artista, así como su sonido interno, es posible que haya muchas formas igual de válidas. La forma que descubre cada artista ha de ser la mejor si ha nacido del dictado del espíritu, pero ésta no podrá imponérseles a los demás artistas; cada uno ha de encontrar la que le corresponde de acuerdo con la necesidad de su alma. Por eso, la unidad del contenido y la forma no basta para la composición general del cuadro; ésta debe provenir de la necesidad interior. La forma puede comprenderse ahora como la afirmación implícita del principio de necesidad que impulsa al artista a elegir "libremente" un contenido y de expresarlo bajo una forma particular.

En *De lo espiritual en el arte* afirma también que: "Este es el único camino para expresar la necesidad mística. Todos los medios son sagrados, si son interiormente necesarios, y todos son sacrílegos si no brotan de la fuente de la necesidad interior".[19] Lo primordial de una obra no es su correspondencia con el estilo de una época, o de una nación, sino su obediencia a la necesidad interior. Los medios sagrados brotan del espíritu libre que Kandinsky

---

18 *Ibid.*, p. 138.

19 W. Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, *Op. cit.*, p. 63.

asocia con el rayo blanco. En su teoría, el blanco se experimenta como un silencio lleno de posibilidades; lo medios sacrílegos los produce la barrera que impone la mano negra. Ella encarna el mal, puede petrificar una forma que aparecía como un nuevo valor; su acción es destructora e impide la evolución y elevación. La crítica a la cuestión de la forma revela la tiranía de ésta al imponer su informalidad. El artista es libre de elegir sus medios artísticos y su necesidad habrá de descansar en la libertad. Así, en una composición no podrá usarse una forma predeterminada, sino la que le convenga. También el artista puede servirse de una forma tradicional sólo si la siente como propia, sin que por esto se juzgue como una mera copia; al contrario, la forma ha cobrado en él una nueva vida. Pero si se apropia de la forma de otro artista sin atender a su necesidad interior será evidente que se trata de una pseudo obra, algo muerto y proclive a desaparecer en el tiempo.

Kandinsky define también la belleza a partir de la necesidad interior: "Es bello lo que brota de la necesidad anímica interior. Bello será lo que sea interiormente bello".[20] A su vez, propone tres necesidades místicas que determinan la necesidad interior del artista: expresar lo propio del artista, dar cuenta de lo propio de la época y comprometerse con lo propio del arte en general. Las dos primeras se inscriben en un tiempo y un espacio; la tercera se sitúa por fuera de ellos y es esencial para la perdurabilidad de la obra. En otras palabras, una obra de arte ha de forjar también el futuro.

No debe pasarse por alto la polaridad que entrevé Kandinsky en el arte moderno: el gran realismo y la gran abstracción. En la historia del arte ha habido siempre ambas tendencias, pero poco diferenciadas: a la representación realista del objeto se le ha adherido el elemento abstracto, en la forma de una idealización del objeto, al tiempo que

---

20 *Ibid.*, p. 109.

cualquier intento de abstracción se ha visto complementado con la representación de lo real. En el arte moderno, en cambio, la separación y delimitación es cada vez más pronunciada.

De todas formas, en su sustentación de la abstracción, Kandinsky no subestima el realismo floreciente; por el contrario, reconoce que cuando el realismo se despoja de cierta idealización y se detiene en el objeto sin tener en cuenta su belleza externa ni su carácter práctico-utilitario, puede representar el sonido interno de los objetos.[21] Así, concluye que: "Y de la misma manera que en el realismo se potencia el sonido interior mediante la supresión de lo abstracto, también en la abstracción se potencia este sonido mediante la supresión de lo real".[22]

En el breve ensayo "La pintura como arte puro", de 1913, apreciamos la opinión de Kandinsky sobre el arte figurativo del pasado. Él utiliza la metáfora del árbol para pensar la evolución del arte; de su tronco se desprenden dos ramas: el virtuosismo en el arte y el arte de la composición. La máxima aspiración de Kandinsky es lograr que la pintura alcance el carácter no-representacional o abstracto de la música, la cual desde hace mucho se ha consolidado como arte puro. Los primeros brotes del árbol surgen cuando el deseo práctico alimenta el de representar lo corporal, es decir, la pintura tradicional hasta el siglo XIX. Después llega la pintura naturalista que elimina el fin práctico, lo que supone una elevación espiritual; pero la forma está aún sujeta al objeto, como es el caso del impresionismo o el cubismo. Finalmente el árbol crece más alto y alcanza el estadio del *arte puro*, por el cual "La

---

21 Un ejemplo de este caso es la pintura de Schönberg, quien se denominaba a sí mismo como un pintor aficionado. Sus visiones y autorretratos, lejos de la abstracción, siguieron esa senda de realismo naciente, y merecieron el reconocimiento de Kandinsky.

22 W. Kandinsky, "Sobre la cuestión de la forma", en: W. Kandinsky y F. Marc, *El jinete azul*, *Op. cit.*, p. 144.

pintura puede hablar de espíritu a espíritu en una lengua puramente artística; la pintura constituye un dominio de seres pictóricos espirituales (sujetos)".[23] Y aunque la crítica lo acusó de querer romper con la pintura del pasado, él consideraba todas las fases de evolución como necesarias. En *Mirada retrospectiva*, ensayo escrito tal vez el mismo año que el último mencionado, dice: "Esta nueva rama no determina que el tronco del árbol sea inútil: es el tronco lo que permite que la rama exista".[24] También el árbol se simboliza como el Árbol Verde, que recuerda el árbol original del Antiguo Testamento. En todo caso, sus ramas son la evolución del arte como arte puro.

En esa misma obra, Kandinsky retoma la idea de un arte puro prometido para el futuro: "En esta atmósfera se creará después, mucho después, el *arte puro,* que se presenta a nuestro espíritu con una fuerza de atracción indescriptible en los sueños que se deslizan hoy lejos de nosotros".[25] Y también revela el motivo que lo impulsó a publicar *De lo espiritual en el arte* y *El jinete azul*: despertar la capacidad en los hombres de experimentar lo espiritual en las cosas materiales y, seguidamente, lo espiritual en las cosas abstractas.

Por último, en "Sobre la cuestión de la forma", Kandinsky aborda abiertamente el asunto de la crítica de arte, pues es precisamente el culto a la forma absoluta, alrededor de la cual giran los críticos, lo que ha obstaculizado la relación entre la obra y el espectador. Éstos suelen comunicar al público su impresión externa de la obra, basados en la "forma conocida", y si una obra introduce una forma para ellos desconocida, ésta les merece inmediatamente su rechazo, haciéndolo saber de inmediato al espectador,

---

23 Wassily Kandinsky, "La pintura como arte puro", en: *Mirada retrospectiva y otros textos 1912-1922*, Argentina, Emecé, 1979, p. 195.

24 W. Kandinsky, *Mirada retrospectiva y otros textos 1912-1922*, *Op. cit.*, p. 127.

25 *Ibid.*

interrumpiendo en él la posibilidad de hacer una experiencia con la obra. Sin vacilación, Kandinsky plantea la necesidad de considerar la forma relativa, de este modo le será dado al artista elegir libremente la forma de acuerdo a su necesidad interior, aun si se tratase de una forma ajena, pero sentida interiormente. Y a la luz de lo relativo de la forma, los críticos dejarán de ser los jueces de la obra de arte. En este punto, Kandinsky es severo con el papel que hasta ahora han desempeñado los críticos o artistas malogrados. Para Kandinsky, el crítico ha de poseer un *alma de poeta*, así la crítica será hermana de la poesía al ocuparse de lo puramente pictórico de una obra, y al encontrar en los medios pictóricos un *estado del espíritu* más que la representación correcta o no de un objeto.[26] En una carta dirigida a A. J. Eddy de 1913 dice:

> Cada espectador debe aprender por sí mismo a ver en el cuadro únicamente la representación de un estado de espíritu y pasar por alto los detalles sin importancia como por ejemplo la representación o la sugestión de objetos naturales. Al cabo de cierto tiempo el espectador puede hacerlo, y si un hombre puede hacerlo, todos pueden hacerlo.[27]

Un verdadero crítico de arte ha de recurrir al lenguaje poético para comunicar a otros el sentimiento que suscitó en él la obra y ha de traducir en imágenes poéticas este *estado del espíritu* que ha descubierto en ella. Sólo como poética tiene sentido la crítica.

La disolución del objeto: el paso del jinete al círculo

En la "Conferencia en Colonia", de 1914 —conferencia que finalmente no pronunció Kandinsky en esta ciudad,

---

26 W. Kandinsky, "Sobre la cuestión de la forma", en: W. Kandinsky y F. Marc, *El jinete azul, Op. cit.*

27 W. Kandinsky, "Cartas (1913-1921)", en: *Mirada retrospectiva y otros textos 1912-1922, Op. cit.*, p. 224.

en la que se organizó una exposición suya—,[28] el pintor ruso realiza una síntesis del camino transitado hasta llegar a la abstracción. Fija tres períodos fundamentales: el primero, la época de aficionado correspondiente a la niñez y a la juventud, una etapa de "impulsos indefinidos"; el segundo, la época de los estudios en los que se vale de las formas exteriores que le brinda la naturaleza para la representación del objeto real en la pintura; el tercero, la disolución del objeto real, el paso a las formas abstractas, a la pintura pura o pintura absoluta.

Lo más digno de resaltarse en su primera época es su amor consagrado a los colores que ofrece la naturaleza, al punto que, para él, una mancha se convertía en un pretexto para pintar un paisaje entero, de ahí puede verse cómo desde esta época temprana la fascinación provenía más del color que del objeto mismo. Sin embargo, todavía su cromatismo dependía necesariamente de la forma objetiva. Por supuesto, el creciente amor a la naturaleza y los "impulsos indefinidos" de crear se entrelazaban con esta supremacía del color.

En el segundo período no tenía propiamente la intención de desligarse totalmente del objeto real, pues la certeza de la existencia de una resonancia interior producida por el objeto hacía que le concediera gran valor a las formas objetivas concretas, y aunque fue introduciendo formas abstractas, él mismo reconoce: "No tenía yo bastante madurez para experimentar la forma pura sin apoyo objetivo".[29] A este período de transición pertenece la obra *Lírico* (véase la figura 3, al final de la Segunda parte), de 1911, en la que unos pocos trazos dejan adivinar la presencia de un jinete conduciendo velozmente un caballo que acaba de saltar una difícil barrera azul oscura.

---

28 Wassily Kandinsky, "Conferencia en Colonia", en: *Mirada retrospectiva y otros textos 1912-1922, Op. cit.*

29 *Ibid.*, p. 203.

Se aspira no al placer sino a vencer las resistencias que se nos opongan; la victoria obtenida traerá, en consecuencia, el placer. La fuerza de la línea esboza ligeramente la forma del objeto: jinete y caballo, pero también hay a su lado trazos de líneas que parecen tener una existencia autónoma, abstracta, independiente del objeto, como si su presencia no se limitara a cumplir una función representativa. El color amarillo pálido que domina el fondo con su resplandor, junto al jinete en tensión sobre el caballo galopante, mueve a pensar en la liberación del espíritu de los lazos materiales que pretenden sujetarlo. El silencio pletórico de posibilidades del amarillo pálido combate con las tonalidades verde, azul y rojo de los bordes, evocando el poder de la materia resistiéndose a ser vencida.

Si retomáramos el lenguaje de Kandinsky, diríamos que el jinete sugiere el triunfo del rayo blanco del espíritu sobre la mano negra de la materia. La imagen del jinete es muy recurrente en la época de la figuración y se presenta en diversos motivos: una figura extraída de un cuento, un caballero medieval virtuoso, un mensajero apocalíptico que anuncia con su trompeta el porvenir o la leyenda cristiana de San Jorge y el dragón. Sobre este último motivo, presente con frecuencia en los íconos rusos y en los exvotos bávaros, vuelve reiteradamente Kandinsky, y lo encuentra apropiado para la portada del almanaque del *Jinete azul (Blauer-Reiter):* San Jorge inmortaliza la victoria del bien sobre el mal, el dragón tiene que ser vencido para crear un espacio de libertad. El sonido de trompeta de este resplandor que envuelve la figura del jinete en la obra *Lírico,* resuena anunciando el estado de purificación de los instintos que sobrevendrá cuando el espíritu esté resuelto a ausentarse del lado exterior de las cosas; quizá este jinete también recuerde al caballero San Jorge, aunque aparece mucho más solitario, sin princesa, sin dragón, sin lanza, pero luchando contra la imposible materia que le rodea arriba y abajo, y que, presurosa, se empecina en destruirlo todo. El jinete ha dejado atrás las piedras arrojadas

en el sendero, gracias al ímpetu de su decisión, y ahora mira hacia delante, hacia las próximas piedras que posiblemente están esperando por él. La imagen del jinete guiando su caballo podrá aludir también al artista-jinete conduciendo a galope su talento, éste puede desviarse en ocasiones, apasionarse demasiado y conducir a sinsentidos. El jinete-artista ha de saber mantener un equilibrio entre la intuición y la conciencia y, al igual que en esta pintura visionaria, habrá de dar el salto por encima de las innumerables piedras que se arrojan a sus pies.

La época en que Kandinsky se hace consciente de que la forma real es innecesaria en su pintura, constituye el tercer periodo de su desenvolvimiento artístico. Es muy difícil precisar en qué momento comprendió Kandinsky que la presencia del objeto real en su pintura le era más perjudicial que beneficiosa. Una experiencia vivida en 1896 en la exposición de pintores impresionistas en Moscú —experiencia que él mismo relata en *Mirada retrospectiva*—, pudo ser al menos un comienzo de esta toma de conciencia. Ante la obra *La parva de heno*, de Monet, a Kandinsky le resultó imposible reconocer la parva mencionada en el título, y en cambio, sintió que en el cuadro faltaba el objeto, pero no por ello el cuadro era insignificante, al contrario, su cromatismo parecía apoderarse de su ser hasta invadirlo plenamente, hasta el punto que el asombro ante aquella imprecisión de la forma quedó fijo en su recuerdo. La otra experiencia relatada sucedió a la hora reveladora del crepúsculo, cuando al entrar en su casa, su mirada se dirige hacia un cuadro que le deja paralizado al instante. Se trataba de un cuadro suyo colocado de costado sobre la pared, en el que sólo podía reconocer formas y colores fascinantes bajo el manto del atardecer; al día siguiente ese mismo cuadro, visto a la luz del día, se le aparecía desprovisto de encanto, podía reconocer en él perfectamente los objetos, aun permaneciendo el cuadro de costado. Después de esta decepción se hace cons-

ciente: "Ahora ya estaba seguro: el objeto perjudicaba mis cuadros".[30]

Pronto vendría la pregunta: ¿Con qué ha de reemplazarse el objeto faltante? La respuesta a esta difícil cuestión se hizo esperar por mucho tiempo. No podía decidirse a inventar una forma, y una forma inventada es una cáscara vacía nacida por la vía de la lógica. Él no iba a las formas, más bien las formas venían a él por "sí mismas": cuando se transita por la vía de la sensibilidad, y el color adviene como un ser vivo, libre y autónomo, sin depender del objeto para existir, capaz de hacer sentir profundas vibraciones en el alma despierta, todo es diferente.

Pero no es conveniente presentar a Kandinsky como el primer pintor abstracto. El arte abstracto había comenzado a destellar entre los integrantes del *Jugendstill* alemán. Por ejemplo, el arquitecto August Endell había instalado un gigantesco ornamento cubierto con espinas, hoy desaparecido; posteriormente, Hans Schmithals, alumno del escultor Hermann Obrist, pintó en 1903 una obra totalmente abstracta titulada *Estudio*, perdida en la guerra; luego, Adolf Hölzel realiza *Composición en rojo* en 1905 y Katharina Schäffner, de Praga, por medio de líneas sinuosas a la manera del *Jugendstill*, pretende simbolizar la agitación de las pasiones.[31]

Pero Kandinsky reacciona contra el movimiento del *Jugendstill*, pues aunque en estas obras la figuración se ha disuelto dando paso a la línea ondulada dinámica, el efecto es ostensiblemente decorativo, y el mayor peligro es descender en el arte hasta lo ornamental, hasta la estilización insustancial. Si bien Kandinsky no es el primero en prescindir del objeto, hay que reconocerle su arduo trabajo por defender en sus escritos teóricos el sentido del arte abstracto, y su empeño en difundir en los princi-

---

30 W. Kandinsky, *Mirada retrospectiva y otros textos 1912-1922*, *Op. cit.*, p. 110.

31 Cr. Arnold Gehlen, *Imágenes de época*, *Op. cit.*, pp. 178-179.

pales países europeos la necesidad de la abstracción. Suya es la aseveración: "Pinté mi primer cuadro abstracto en 1911",[32] sin indicar de qué obra se trataba. Ha sido un lugar común considerar la acuarela fechada en 1910 como la primera acuarela abstracta, aunque recientemente se ha confirmado que ésta pertenece a uno de los tantos esbozos que realizara para su *Composición VII* de 1913; y en una carta al director del Museo parisino Jeu de Paume, André Dézarrois, Kandinsky afirma que uno de sus primeros trabajos no-figurativos es *Cuadro con arco negro*, de 1912. Pero quizá detenernos en este tipo de precisiones cronológicas no sea lo más significativo.

En un breve escrito titulado "Tela vacía", publicado inicialmente en la revista *Cuadernos de Arte* en 1935, y luego en *La gramática de la creación*, Kandinsky señala que antes de la guerra, en el intervalo de 1911-1914, su pintura abstracta se hizo dramática: "Explosiones, manchas que se enfrentan violentamente, líneas desesperadas, erupciones, gruñidos, estallidos, catástrofes".[33] No obstante, lo dramático nunca degeneró en un absoluto nihilismo, ni en la terrible destrucción; siempre en cada pintura puede adivinarse un pequeño punto de luz, que sugiere la resurrección en medio de una atmósfera convulsa. Es el tiempo en que titula sus pinturas *Impresiones*, surgidas de la percepción inmediata del mundo exterior; e *Improvisaciones*, nacidas espontáneamente de la naturaleza interior de carácter inconsciente.

En total pinta treinta y cinco *Improvisaciones* y siete *Composiciones* hasta 1914 —y diez en toda su vida—, éstas son producto de una elaboración consciente a partir de numerosos esbozos y estudios, aunque las tres primeras se perdieron en la guerra. Según el historiador del arte

---

32 W. Kandinsky, *La gramática de la creación. El futuro de la pintura*, *Op. cit.*, p. 112.

33 *Ibid.*, p. 130.

Giulio Cario Argan, una pintura de Kandinsky: "[...] aparece desordenada pero no confusa, falta de lógica pero no insignificante".[34] Es la victoria del irracionalismo oriental sobre el racionalismo occidental: manchas, líneas rectas y onduladas, puntos, nubes de color, están ahí sobre el plano, no para la representación de un objeto ni para expresión de un estado de ánimo o de un contenido psíquico.

El distanciamiento con el grupo expresionista alemán *El puente* (*Die Brücke*), conformado en 1905 en Dresde por Kirchner, Bleyl, Heckel y Schmidt-Rottluff, a los que se unieron Emil Nolde, Pechstein y Otto Müller, se debió básicamente a la divergencia en la concepción sobre la finalidad del arte; los expresionistas buscaban desencadenar sus estados de ánimo como descargas nerviosas y turbulentas en el lienzo, mientras que los integrantes del movimiento *El jinete azul* (*Der blauer Reiter*)[35] se proponían alcanzar la purificación de los instintos a través de la obra de arte y captar la esencia espiritual de la realidad en la imagen. Una obra no es la expresión de las vivencias: "No quiero pintar estados de ánimo",[36] anotó Kandinsky, pues el arte no es la exhibición de sentimientos del artista, que a nadie ha de interesar, sino la transmisión de fuerzas que, al liberarse, provocan en el alma vibraciones anímicas semejantes a las que produce una pieza musical.

Después de la Primera Guerra Mundial comienza el interés por lo frío, la convulsión y los colores cálidos se dejan atrás. En su estadía en la Bauhaus de Weimar (1922-1925) y en Dessau (1925-1933), luego de una larga estancia en Rusia (1914-1922), la pintura de Kandinsky encuentra en las formas puras (el círculo, el cuadrado,

---

34 Giulio Cario Argan, *El arte moderno, 1770-1970*, tomo II, Valencia, Fernando Torres, 1977, p. 389.

35 Como ya se dijo, organizado en 1911 por Kandinsky y Franz Marc y al que pertenecieron el pintor ruso Jawlensky, el dibujante austríaco Kubin y el pintor alemán August Macke, entre otros.

36 W. Kandinsky, *Mirada retrospectiva y otros textos 1912-1922*, *Op. cit.*, p. 207.

el triángulo, el rombo, el trapecio) la mejor expresión del sonido interno como voz del espíritu. No son formas geométricas, sino puramente pictóricas dotadas de fuerza y vida, capaces de producir una emoción espiritual inimaginable: "Hoy amo el círculo como en el pasado amé, por ejemplo, el caballo; quizá más, porque en el círculo encuentro más posibilidades internas, de ahí que haya ocupado el lugar del caballo".[37] Kandinsky también vuelve a los griegos, para quienes el círculo era la forma más pura de perfección y plenitud; en el círculo, el principio y el fin son lo mismo, y hay en éste un enlace cósmico, la unificación armónica de todas las disonancias.

En la pintura *Sobre puntas* (véase la figura 4, al final de la Segunda parte), que el pintor ruso realizó en la Bauhaus de Dessau en 1928, hay una calma que anuncia la suprema elevación de ángulos agudos partiendo de una misma base, una población de círculos entrelazados con triángulos, el contacto del vértice de un triángulo con un círculo produce un sonido suave y el contacto de dos vértices de dos triángulos con otro círculo da lugar a un sonido doblemente tenue. El contraste de los colores amarillo y ocre con el rojo carmín y el café oscuro conforma una música cromática para nuestros oídos interiores. Dos círculos, dos plenitudes, uno arriba del otro, desprendidos del resto, suenan como los silencios de antes y después de la muerte. Los contornos negros de las formas puras ofrecen la certeza de la decisión, pero los colores se desligan de las formas, se liberan del contorno y se diluyen en la atmósfera espiritual; no son colores planos, sino nubes movedizas que emigran de una forma a otra. Parece cumplirse el juego de correspondencias entre formas y colores de la gramática pictórica de *Punto y línea sobre el plano:* los colores ardientes, como el amarillo, serán resal-

---

37 Ulrike Becks-Malorny, *Vasili Kandinsky, 1866-1944*, trad. Carmen Sánchez Rodríguez, Colonia, Taschen, 1999, p. 157.

tados en formas agudas, como el triángulo; los colores profundos, como el azul, obtendrán mayor realce en formas profundas, como el círculo; y en el frío-cálido del cuadrado resalta mejor el rojo, color intermedio entre el azul frío y el amarillo cálido. En la obra *Sobre puntas* el rojo resuena con fuerza en el cuadrado situado en la parte inferior. Un amarillo disminuido se vierte en varios de los triángulos, y el azul, que ha de corresponderse con el círculo, no se decide a hacerlo; sólo una leve fulguración azul se cierne sobre los círculos.

No obstante, esta gramática pictórica no ha de convertirse en un imperativo para el pintor abstracto, ni siquiera para Kandinsky, quien pinta, por ejemplo, *Círculo amarillo*, *Círculo rojo* o *Triángulo negro* sin violar el principio de la necesidad interior: "Está claro que la disonancia entre forma y color no es necesariamente disarmónica sino que, por el contrario, abre una nueva posibilidad de armonía".[38] En *Sobre puntas*, las disonancias entre el gran círculo y los colores, que pasan por el marrón, el rojo y el amarillo, crean una nueva armonía musical. En el amarillo del fondo, flotan los círculos como si llevasen una vida planetaria; atravesados por líneas o libres de ellas, todos sugieren la ascensión hacia lo más alto, develando la esencia espiritual de la realidad.

La pasión por el círculo y por las demás formas puras durante su estancia en la Bauhaus —y es innegable la influencia del *suprematismo* en su anterior estadía en Rusia—, no puede traducirse como una aspiración a la pintura geométrica. El hecho de que su pintura contenga estas formas no asegura esta afirmación, así como la pintura que represente vegetales no puede calificarse de "botánica", o una que represente instrumentos de música, de "musical".

Con estos argumentos, Kandinsky intenta hacer la

---

38 W. Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, *Op. cit.*, p. 49.

defensa del arte abstracto al introducir formas insólitas y estremecedoras, capaces de provocar vibraciones puras y cuyos límites son más precisos y libres que los de los objetos reales: "Un triángulo provoca una emoción viva, porque él mismo es un ser vivo. Es el artista quien la mata si la utiliza mecánicamente, sin el dictado interior".[39]

En ocasiones, el objeto puede ser una trampa para el espíritu, pues el espectador, al reconocer un jarrón, un árbol o una pipa, se figura que este objeto es el contenido de la pintura, cegándose al contenido puramente pictórico, o, en el caso de no existir el objeto, espera que el título del cuadro nombre un objeto para la representación. En la denominada "pintura concreta" de Kandinsky, la disolución del objeto deja contemplar lo pictórico mismo, esto es, la finura de los medios pictóricos. No obstante, él sabía que las formas nuevas en el arte tienden a ser rechazadas por los hombres del presente: los defensores de la tradición se resisten a aceptarlas, aunque luego estas formas se convertirán en las formas del futuro.

39 W. Kandinsky, *La gramática de la creación. El futuro de la pintura*, *Op. cit.*, p. 123.



Figura 3 Wassily Kandinsky, *Lírico,* 1911, óleo sobre lienzo, 94 x 130 cm, en: Arturo Bovi, *Vasili Kandinsky. Grandes maestros del siglo* XX, Barcelona, Nauta, 1972, p. 10.



Figura 4 Wassily Kandinsky, *Sobre puntas*, 1928, óleo sobre lienzo, 140 x 140 cm, en: Ulrike Becks-Malorny, *Vasili Kandinsky*, Bonn, Taschen, 1999, p. 128.

Tercera parte
Arte y acontecimiento apropiador

5

El lugar del arte en *Contribuciones a la filosofía*

Pensar el arte como acontecimiento apropiador

La meditación sobre la esencia del arte recibe su determinación, decididamente, a partir de la pregunta por el sentido del ser (*Seyn*). Concebido el arte como acontecimiento, se establece una relación con el ser, pues la esenciación del ser mismo es *Ereignis;* de este modo la pregunta por la verdad del arte pertenece, sin duda, a la pregunta por la verdad del ser. Heidegger ha empleado en "El origen de la obra de arte" la palabra alemana *Geschehnis* para nombrar el acontecimiento en el que tiene lugar la obra de arte, y sólo hacia el final menciona la palabra *Ereignis* —en la última conferencia, "La verdad y el arte", y en el apéndice—. Aunque Heidegger no responde propiamente a la pregunta por la esencia del arte, y tampoco ha sido su intención hacerlo en estas conferencias, sí ofrece importantes indicaciones y orientaciones sobre

su ámbito, señalando de modo expreso el lugar en que el arte alcanza su plena realización:

> La reflexión sobre lo que pueda ser el arte está determinada única y decisivamente a partir de la pregunta por el ser. El arte no se entiende ni como ámbito de realización de la cultura ni como una manifestación del espíritu: tiene su lugar en el *Ereignis*, lo primero a partir de lo cual se determina el "sentido" del ser.[1]

Seguidamente lo reafirma: "El arte es pensado como *Ereignis*".[2] La cultura tiende a convertir las obras de arte en objetos para someterlos al trajín y la explotación en la denominada industria del arte; en este tratamiento no se permite a las obras ser en sí mismas, y el ámbito en que este proceder se mueve nos sitúa por fuera de la esencia del arte. El arte no ha de ser pensado tampoco como manifestación del espíritu al modo en que Hegel entiende la primera manifestación del despliegue del espíritu, el cual sería superado por la religión y la filosofía. Ni mucho menos ha de ser concebido como el resultado de la engañosa acumulación de vivencias por parte de una subjetividad, que a su vez convirtiera al receptor en un cazador de vivencias. El arte tiene su lugar en el *Ereignis*, en el despliegue de la verdad del ser, esto es, éste ha de ser pensado únicamente en relación con la esenciación del ser *(Wesung des Seyns).*

La palabra *Ereignis* se convierte en la directriz del pensamiento de Heidegger a partir de 1936, en su intento de meditar acerca del sentido del ser. Corresponde tal fecha a las tres conferencias recogidas en "El origen de la obra de arte" y a los manuscritos de 1936 a 1938 —retenidos por Heidegger hasta tanto no ver publicados todos sus

1 Martin Heidegger, "El origen de la obra de arte", en: *Caminos de bosque*, trad. Helena Cortés y Arturo Leyte, Madrid, Alianza, 2001, p. 61.

2 *Ibid.*, p. 62.

cursos universitarios y sus obras en los numerosos volúmenes que ocupan la primera y segunda serie de sus *Obras completas*—. Sólo en 1989 Friedrich W. von Herrmann los editó con el título *Beiträge zur Philosophie (Contribuciones a la filosofía)* con el fin de celebrar el centenario de su nacimiento.[3] Esta obra es anunciada por su editor como la "otra obra principal" de Heidegger, después de su gran obra *El ser y el tiempo* de 1927;[4] aunque, según Otto Pöggeler, ésta sería su obra fundamental, por cuanto significa una segunda posición después del viraje *(Kehre)* de 1929, y deja atrás el horizonte metafísico trazado por *El ser y el tiempo*. En "Carta sobre el 'Humanismo'", Heidegger había anotado que las ideas ahí expuestas provenían de diez años atrás, cuando a partir del subtítulo, "Del acontecimiento" *(Vom Ereignis)*, esta palabra se convirtió en el concepto director de su pensamiento.[5] Es decir, se remonta desde la época de 1936, en el "instante" de un intento por decir sencillamente la verdad del ser.

En "La mirada previa" *(Vorblick)*, Heidegger dice brevemente lo que ha de pensarse por acontecimiento apropiador: "Esta es la esenciación del Ser mismo, nosotros la nombramos *Ereignis*".[6] Mucho más tarde dirá en *Identidad y diferencia* que la palabra *Ereignis* es intraducible, del mismo modo en que lo es la palabra griega logos o la palabra china tao; y añade que proviene etimológicamente de la palabra *Er-aügnen*, que significa "asir con la mirada, con

3 Martin Heidegger, *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, Gesamtausgabe Band 65, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1989. En adelante, se seguirá citando la obra en su traducción al castellano: *Contribuciones a la filosofía (del acontecimiento)*. La traducción de las citas de este libro es mía.

4 Martin Heidegger, *El ser y el tiempo*, trad. José Gaos, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1967.

5 Martin Heidegger, "Carta sobre el 'Humanismo'", en: *Hitos*, trad. Helena Cortés y Arturo Leyte, Madrid, Alianza, 2001, p. 259.

6 M. Heidegger, "La mirada previa", en: *Contribuciones a la filosofía (del acontecimiento)*, *Op. cit.*, p. 7.

los ojos" *(Augen)*. Si se une esta procedencia de la palabra con lo nombrado en *Er-eignen*, donde está contenido el verbo *eignen* (apropiar), se verá que *Er-eignis* no puede interpretarse como un evento entre otros, sino en relación con la mirada: "*Er-eignen* significa originariamente: asir con los ojos, esto es, divisar, llamar con la mirada, apropiar".[7] Como lo indica el epígrafe *Caminos, en lugar de obras*, que preside las *Obras completas* de Heidegger, hay dos caminos paralelos en la marcha del pensar desde 1936: el camino trazado por el "El origen de la obra de arte" es uno paralelo al camino que abre *Contribuciones a la filosofía*, y su punto de unión es la palabra *Ereignis*.

El título de *Contribuciones a la filosofía*, más que aludir a memorables aportaciones científicas al "progreso" de la filosofía, anuncia la tentativa de pensar el asunto mismo del tránsito *(Übergang)* desde la pregunta directriz de la metafísica por el ser del ente, a la pregunta fundamental por la verdad del ser. Sin embargo, debajo del título público, anota entre paréntesis el subtítulo que él mismo señala como el esencial: "Del acontecimiento". Éste habría de ser el título adecuado para estos escritos, si no fuera por el carácter preparatorio de tales contribuciones hacia la nueva historia en tanto despliegue del ser como *Ereignis*: "*Ereignis* sería el título adecuado para la 'obra' que sólo aquí puede ser preparada; de ahí que en vez de ello deba figurar: *Contribuciones a la filosofía*".[8] Tal preparación no significa proveerse de conocimientos momentáneos que posteriormente serían reemplazados por los conocimientos verdaderos; el preparar tiene un sentido eminentemente musical, dar con el "tono", afinar la escucha para el llamamiento del ser como *Ereignis*. No hay un mapa trazado de antemano capaz de ase-

---

7 Cfr. Martín Heidegger, *Identidad y diferencia*, trad. Helena Cortés y Arturo Leyte, Barcelona, Anthropos, 1990, p. 87.

8 M. Heidegger, *Contribuciones a la filosofía (del acontecimiento)*, *Op. cit.*, p. 77.

gurar la vía correcta de lo preparado, solamente existe el camino que va surgiendo de la pregunta por la señal del ser.

Estos escritos preparatorios presentan un orden interno compuesto por ocho numerales. El primero de ellos se titula "La mirada previa" (*Vorblick*) y el último numeral, "El Ser" (*Seyn*). En medio de estos dos extremos se entreteje un articulado de seis fugas o ensambles (*Fügungen*) donde es posible encontrar continuas referencias a la necesidad de decidir sobre el arte como ese ponerse a la obra de la verdad: la resonancia (*Anklang*) del despliegue del ser, que al modo de una tonada recuerda la historia de su abandono; el interludio (*Zuspiel*) alerta sobre el peligro de la caída del hombre en el ajetreo de las maquinaciones y vivencias; el salto (*Sprung*) o el impulso para la acometida del tránsito al otro inicio, esto es, para la fundación (*Gründung*) del ser como *Ereignis* y del *Dasein* en su mutua relación; los venideros (*Zukünftigen*), aquellos que son sólo una vez, los que esperan el paso fugaz del último dios (*Letzste Gott*) donde se experimenta el destello del *Ereignis*. Cada una de las seis fugas o ensambles es independiente y autónoma, pero a la vez, la reunión de las seis conforma una unidad esencial. Así, del conocimiento sistemático de la tradición filosófica se pasa a la unidad de un articulado en fugas, como si se tratase de la estructura de una composición musical.

La obra *Contribuciones a la filosofía*, al promover una filosofía del tránsito, abre un horizonte en el que el arte ocupa un lugar eminente en la preparación del otro comienzo (*andere Anfang*). El arte, en cuanto ese ponerse de la verdad del ser, puede pensarse como aquel ámbito apropiado que permitiría dejar atrás la historia de la metafísica —que va desde Platón a Nietzsche— y haría posible la fundación de la nueva historia, la historia de la esenciación del ser como *Ereignis*. Lo anterior significaría dejar atrás la pregunta directriz de la metafísica por el ser del ente, en la que permanece como impensado

el retraimiento del ser, para dar lugar a la irrupción de la pregunta fundamental en la que se lleva a decisión la verdad del ser.

Con la consideración del arte como *Ereignis*, Heidegger renuncia definitivamente a todo subjetivismo en el arte, realizando una crítica a la teoría del genio, portadora de una visión que ha contribuido a elevar el culto a la personalidad: "Donde se da este poner y el correspondiente genio del arte, todo se mueve, ciertamente, pese a las consideraciones opuestas, por la vía del pensamiento moderno del 'yo' y de la 'conciencia'".[9] A un pensamiento acerca del genio en el arte, le corresponde, por consiguiente, la idea del origen del arte a partir de la personalidad, la cual termina asociada a la razón, sustentada en la facultad del yo y en la conciencia: "*Ereignis* sigue siendo lo más extraño".[10] Y lo más extraño adviene no de un espíritu, de una personalidad, de un sujeto, ni de sus vivencias, sino del ser mismo. Del acontecimiento, de lo más extraño, desde donde tiene lugar el arte y la creación artística, surge la historia de la esenciación del ser. Sólo la historia fundada en el *Dasein* pertenece a la verdad del ser, y el artista-creador se convierte en el hombre que ha experimentado la transformación en el *Dasein*, el hombre requerido por el ser para atestiguar en la imagen o en la palabra y, en general, en la obra, el llamamiento silencioso del *Ereignis*. En *Contribuciones a la filosofía*, el *Dasein* no tiene el rezago antropológico, subjetivo y existencial que aún se conserva en *El ser y el tiempo*, sino que, antes de nombrar al hombre en sí, el *Dasein* se refiere al fundamento del hombre venidero en relación con el esenciarse del ser.

La meditación sobre el ser como acontecimiento apropiador se presenta en confrontación con la historia de la

---

9 *Ibid.*, p. 52.

10 *Ibid.*, p. 27.

metafísica o historia del primer inicio *(erste Anfang)* y, a su vez, prepara la historia originaria que se descubre en el otro inicio (*andere Anfang*). La preparación para el otro inicio, en el que tendrá lugar la fundación de la verdad del ser, de ningún modo sucede en la publicidad sino que permanece oculta entre aquellos pocos y escasos, los cuales han sido requeridos extrañamente por el llamado del ser:

> El error consiste desde luego en considerar que una transformación esencial, que lograse asir el todo desde el fundamento, tuviera que ser sabida y concebida de inmediato y en general por todos, y suceder en la publicidad. Sólo unos pocos permanecen siempre en la claridad de este destello.[11]

La inversión preparada por el arte conducente a la fundación de la verdad del ser, ha de ser realizada bajo el temple fundamental de la retención (*Verhaltenheit*), la cual ha de ser comprendida no en el sentido de una representación psicológica, sino como aquella instancia in-sistente para el apropiamiento (*Er-eignung*) del acontecimiento. Si el arte ha de pensarse como *Ereignis*, la retención mantiene en él una relación estrecha e ineludible con el acontecimiento.

El arte, al perder su relación con la cultura, se instala en el temple de la retención. Este temple es totalmente contrapuesto a la demostración por la vía de la proposición o el enunciado, pues el conocimiento proposicional deja en un estado de inalterabilidad a quien comprende una demostración; por el contrario, el pensar atemperado en el temple fundamental de la reserva sufre una transformación que lo inserta en el *Dasein:* "Cuando esta retención viene a la palabra, lo expresado es siempre *Ereignis*".[12] Según esto, habría que diferenciar la palabra proveniente del discurso proposicional, y la palabra que procede de la retención, sólo en esta última se nombra el

---

11 *Ibíd.*, p. 28.

12 *Ibíd.*, p. 80.

Ereignis. Emerge así el arte como poema, del temple fundamental de la reserva, en el que se abre el decir, pero no al modo de un decir irracional, expuesto en meros símbolos o cifras, sino de un decir como silenciamiento *(Erschweigung).* La imagen o palabra que brota del temple fundamental de la reserva proyecta el rehusamiento como donación: "Más fácilmente que otros oculta el poeta la verdad en la imagen y la dona así al cuidado de la mirada".[13]

Un pintor como Kandinsky también puede llegar a decir, en 1935: "Ocultar. Hay miles maneras de ocultar".[14] En *Mirada retrospectiva,* en una nota de pie de página habla expresamente de este ocultar: "El esplendor [de los colores de un cuadro] debe atraer vigorosamente al espectador [y] al mismo tiempo [debe] ocultar su contenido [profundo]".[15] Y nombra allí los tres elementos que le son preferidos en la pintura: lo oculto, el tiempo y lo angustioso. En los cuadros pintados en Múnich, dice que procuraba que los tonos permanecieran totalmente ocultos, especialmente en la parte oscura, —influido, como estaba, por el claroscuro de Rembrandt—, sólo después podían revelarse al espectador con una fuerza cada vez creciente. Mientras la proposición es la representación inmediata de lo presente, el lenguaje proveniente del temple de la retención se resguarda en lo oculto del silencio.

En "La mirada previa", en el aparte 23, titulado "El pensar inicial. ¿Por qué el pensar a partir del inicio?", Heidegger pregunta por los caminos y modos de exposición del pensar primigenio.[16] El primer camino y el primer

---

13 *Ibíd.*, p. 19.

14 Wassily Kandinsky, *La gramática de la creación. El futuro de la pintura*, trad. Caterina Molina, Barcelona, Paidós, p. 130.

15 Wassily Kandinsky, *Mirada retrospectiva y otros textos, 1912-1922*, trad. Jean-Paul Bouillon, Argentina, Emecé Editores, 1979, p. 34.

modo los encuentra en la resonancia y el último dios, y advierte que dicho camino y tal modo no están exentos de ser asumidos como un "sistema" complejo. El segundo camino y el segundo modo le corresponde a la esfera del preguntar, tal como se presenta en el preguntar por el origen de la obra de arte. Ambos caminos y modos se complementan; por eso Friedrich W. von Herrmann sostiene que a través de *Contribuciones a la filosofía (del acontecimiento)* es posible experimentar la copertenencia entre la pregunta por el origen de la obra de arte y la totalidad de las seis fugas en el esenciarse del ser como acontecimiento.[17]

Heidegger también pregunta por la existencia de otros senderos, entre los cuales nombra los signos y las imágenes como aquello que le pertenece al arte. Por esta vía, señala cómo el asunto del "estilo" puede apreciarse mucho más en el arte, al ser éste el poner-en-obra la verdad y al ser la obra un modo destacado de albergarse *(Bergung)* la verdad en el ente. En el aparte 32, titulado "El acontecimiento. Una decisiva mirada tras el cumplimiento de la resonancia y el interludio", comprende la verdad como arrebato *(Entrückung)* y arrobamiento *(Berückung)*, los cuales "tanto en su unidad como en su exceso, otorgan lo abierto reinstalado para el juego del ente, el cual deviene ente en el albergamiento de su verdad como cosa, utensilio, maquinación, obra, acción y sacrificio".[18] En el caso de la obra de arte, su instalación es sólo una consecuencia del albergamiento de la verdad en ella.

---

16 Martin Heidegger, "La mirada previa", en: *Contribuciones a la filosofía (del acontecimiento), Op. cit.*

17 Friedrich Wilhelm von Herrmann, *Wege ins Ereignis*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1994, p. 105. En adelante, se seguirá citando la obra en su traducción al castellano: *Caminos al acontecimiento.*

18 M. Heidegger, *Contribuciones a la filosofía (del acontecimiento), Op. cit.*, p. 70.

El paraje del instante como el tiempo de la obra de arte

Las alusiones al *Augenblick* (instante) en *Contribuciones a la filosofía* son numerosas. Aunque no se encuentra en este libro un tratamiento expreso del instante en la obra de arte, procuramos derivar lo expresado aquí sobre el instante como la instancia donde irrumpe el acontecimiento apropiador, reconociendo que el arte ha de ser pensado por fuera de la explotación cultural a la que hoy se ve sometido en el desconocimiento de su esencia y, en cambio, ha de ser pensado en el extraño lugar del *Ereignis*. El instante es el tiempo del ser y, como tal, no puede ser objeto de definiciones, ni de cálculos. El instante se relaciona con "El acontecimiento del arrebato que preserva lo sido y anticipa lo venidero"[19] y se sitúa en el "entre" del primer inicio al otro inicio. Extrañamente, acontece la irrupción súbita del instante en el destello del ser *(Erblitzen des Seyns)* como *Ereignis*. En la "instancialidad" *(Inständigkeit)* del instante se da el acontecer de la nueva historia originaria *(ursprüngliche Geschichte)*.

En la fuga "La resonancia", en el aparte 54, Heidegger insiste sobre la necesidad del tránsito que experimenta el creador; éste se sabe a sí mismo un tránsito.[20] Pero su hundirse en el ocaso no significa renuncia ni entrega, sino, ante todo, el silencio del sacrificio y la espera del tiempo justo de la clara decisión. Con estas palabras, el filósofo termina su curso *Introducción a la metafísica*, de 1935: "Poder preguntar significa poder esperar, aunque fuese la vida entera [...] Mas lo esencial no es el número, sino el tiempo justo, el justo instante y la justa perseverancia".[21] Allí mismo evoca los versos de Hölderlin:

---

19 *Ibíd.*, p. 74.

20 Martin Heidegger, "La resonancia", en: *Contribuciones a la filosofía (del acontecimiento), Op. cit.*

21 Martin Heidegger, *Introducción a la metafísica*, trad. Emilio Estiú, Buenos Aires, Nova, 1977, p. 241.

En efecto, odia
el dios caviloso
la madurez intempestiva.[22]

Ante la carencia de arte en la época técnico-científica en la que rigen sólo las vivencias y maquinaciones, Heidegger propone la posibilidad del tránsito:

> Porque sólo el acontecer supremo, el acontecimiento apropiador más entrañable todavía, nos puede salvar del extravío en la empresa de los meros sucesos y maquinaciones. Algo semejante ha de acontecer, que nos abra el ser y nos devuelva a él y, de ese modo, nos conduzca a nosotros mismos, situándonos ante la obra y el sacrificio.[23]

Reinstalación que supone un giro desde el abandono del ser promovido por el señorío del cálculo, el trajín acelerado, la irrupción de lo masivo y la publicidad, hacia el ámbito de lo sagrado o la morada de la obra de arte y la ofrenda religiosa otorgada en el sacrificio, hacia la espera del paso fugaz del último dios, más tarde nombrado como la cuaternidad de cielo y tierra, divinos y mortales. Se ha propagado por doquier la idea de la inutilidad del arte, y si hubiese que hablar de utilidad, habría que preguntar: ¿no es útil el arte en cuanto abre la posibilidad de la salvación en el ser? No lo es mientras siga siendo hoy objeto de explotación cultural y en tanto su esencia nos sea desconocida. Desde esta consideración habitual del arte, bien podría éste sobrevenir como el acontecimiento, capaz de llevar a cabo una verdadera transformación que permita la apertura del ser y nos reinstale en él.

En la fuga "El salto", en el aparte 136, se pone en cuestión la concepción tradicional del instante, comprendido a partir de la supremacía del ahora —el *nûn* de Aristóteles—, como presente, totalmente deslindado del pasado

22 *Ibid.*

23 M. Heidegger, *Contribuciones a la filosofía (del acontecimiento)*, *Op. cit.*, p. 57.

y del futuro.[24] Así, en la tradición metafísica se ha pensado el tiempo como una serie de "ahoras" sucesivos, y el presente, concebido como el tiempo propiamente dicho, ha adquirido la preponderancia sobre el pasado y el futuro. El instante es apenas un ahora-límite en su distanciamiento del *ya no más* del pasado y el *todavía no* del futuro; tal consideración corresponde a una concepción del ser del ente desde la metafísica de la presencia propia de la pregunta directriz del primer inicio: sólo el tiempo presente pertenece al *aquí* y al *ahora*.

El instante como tiempo del acontecer de la obra de arte es "la esenciación del 'al mismo tiempo' como esencia fundamental de la verdad",[25] tanto en su rasgo donador como en su rasgo rehusador. En el paraje del instante *(Augenblicksstäte)* se da el recogimiento del presente, junto con el recuerdo de lo que fue y la anticipación de lo que viene. A la obra de arte le corresponde no sólo reunir en una "obra" el recuerdo del pasado y el apremio del hoy, sino, también, anunciar lo que está por venir.

Sobre el instante dice Kandinsky:

> [...] cada época obtiene su verdadera "fisonomía" llena de expresividad y fuerza, y así el "ayer" se convierte en "hoy" en todos los ámbitos espirituales. Pero el arte posee además una cualidad exclusiva que consiste en descubrir el "mañana" en el hoy; una fuerza creadora y profética.[26]

Al igual que Kandinsky, Heidegger cree que la presentificación de la obra de arte no es un fenómeno aislado, sino siempre atravesado por el recuerdo y por ese don exclusivo que tiene el arte de preparar lo venidero en la

---

24 Martin Heidegger, "El salto", en: *Contribuciones a la filosofía (del acontecimiento), Op. cit.*

25 M. Heidegger, *Contribuciones a la filosofía (del acontecimiento), Op. cit.*, p. 352.

26 Ulrike Becks-Malorny, *Vasili Kandinsky, 1866-1944*, trad. Carmen Sánchez Rodríguez, Colonia, Taschen, 1999, p. 191.

singularidad del presente. Aquí no sólo adviene lo heredado sino también lo asignado, que se presiente anticipadamente como destino. Al respecto, también Otto Pöggeler ha indicado cómo Heidegger pone en cuestión el supuesto predominio del presente, partiendo del planteamiento de una *equi-temporeidad* como juego recíproco de las tres dimensiones: "La eternidad, experienciada a partir de la equi-temporeidad, está ahí, en el 'darse de una vez' del instante; libre para retirarse 'en cada vez' para retornar como lo transformado y transformador (no como algo 'igual')".[27]

El instante como tiempo del acontecimiento apropiador es verdaderamente lo fundador en la fundación de la verdad del ser. Intentemos hacer una experiencia del instante en una obra de arte con una de las pinturas elaboradas por Kandinsky en su estancia en la Bauhaus de Weimar: *Círculo en negro,* de 1923 (véase la figura 5, al final de la Tercera parte). El tiempo de la obra de arte no es el tiempo de la creación artística, es decir, el tiempo que ha tardado el artista en la elaboración de su obra. El tiempo de la obra de arte es el instante de su irrupción súbita como obra de arte reposando en sí misma y ausente de toda subjetividad. La experiencia tiene que ver con el instante de su aparición como obra y con el despliegue del "al mismo tiempo" de los tres éxtasis: el pasado, el presente y el futuro. Su carácter de intempestivo es precisamente lo decisivo, porque no es su perdurabilidad en el tiempo lo verdaderamente dominante sino la eternidad del instante que, al rehusarse, cada vez, vuelve a retornar como lo otro. Así, "el darse de una vez" del instante en la obra de arte se sustrae para reaparecer "cada vez", dispuesto a otra mirada: "Lo eterno no es lo que per-dura sino aquello que puede retraerse en el instante, para volver alguna vez".[28]

---

27 Otto Pöggeler, *El camino del pensar de Martin Heidegger,* trad. Félix Duque, Madrid, Alianza, 1993, p. 272.

28 M. Heidegger, *Contribuciones a la filosofía (del acontecimiento), Op. cit.*, p. 375.

En *Círculo en negro,* el plano circular del formato, semejante a un manto que envuelve los tres tiempos simultáneos que fulguran en el instante, proyecta la imagen de un cosmos inimaginable si no existiera en esta pintura especular. ¿Cómo sucede la congregación de forma y color en la eternidad de un instante? Súbitamente irrumpe la forma de un círculo negro suspendido en el abismo que contiene el todo y su inseparable vacío, recordando el pasado en esos puntos silenciosos que parecen alejarse hasta hacerse diminutos, pero también está presente ese círculo blanco, centro de un círculo negro mayor, recostado a su vez al círculo total, en un juego de contraste. Dos líneas curvas enlazadas que se mueven libremente en ondas hacen señas de la urgencia espiritual de una época de indigencia en una especie de danza rítmica; y en el movimiento excéntrico del amarillo central y del naranja final, dispuestos en una diagonal que atraviesa el plano del círculo, esa línea parece anunciar lo que ha de venir como promesa de salvación; mientras un pálido violeta —que tiene algo de enfermizo, apagado y triste, a los ojos de Kandinsky— invita a la espera meditada.

Los colores del prisma: el amarillo, el azul y el rojo, se anuncian en esas tres líneas situadas a la derecha como claves de los colores que fulguran en la obra, sólo para ocultarse. Todo sucede "de una vez" en este único instante y, al sustraerse, retornará a la otra mirada. Es el instante de la decisión. No obstante, en el aunarse del pasado, del hoy y de lo que está por venir, existe el peligro de que el negro del fondo del círculo avance y cubra la totalidad de la superficie o apague el sueño con la absoluta muerte; o, por el contrario, que el blanco se disemine por doquier como un silencio. Pero puede suceder, también, que el gris de la superficie y de un leve semicírculo se apodere del círculo total y, entonces, comience a reinar la desesperanza y el desconsuelo ante la historia venidera —sería continuar con la historia del nihilismo—. En *De lo espiritual en el arte,* Kandinsky evoca estos colores:

> [...] el blanco actúa sobre el alma como un gran y absoluto silencio [...] no es un silencio muerto sino lleno de posibilidades. [...] El sonido interno del negro es como la nada sin posibilidades, la nada muerta tras apagarse el sol, como un silencio eterno sin futuro y sin esperanza.[29]

Por otro lado, en repetidas ocasiones, Heidegger asocia el paraje del instante al tiempo-espacio *(Zeit-Raum)* del acontecimiento apropiador: "El tiempo-espacio tiene que ser desplegado en su esencia como el paraje del instante del acontecimiento apropiador".[30] Sólo a partir del viraje propiciado por el acontecimiento, el paraje del instante se despliega como tiempo-espacio. Pero el espacio aquí no remite a una objetividad (lo espacial), ni el tiempo está referido a una subjetividad (el tiempo del yo). En sentido estricto, espacio "y" tiempo no son, sino que se despliegan. Por eso, la noción tiempo-espacio pone en cuestión los conceptos habituales de *espacio* y de *tiempo;* el espacio no puede ser medido desde la presencia y ni siquiera desde su ausencia, y el tiempo no se reduce a la mera contabilización de una sucesión.

El proyecto matemático moderno en el que se ha interpretado el espacio y el tiempo como marco para la representación de las cosas se ha amparado en un concepto de *verdad* como lo correcto *(Richtigkeit)*. De este modo, el pensamiento moderno se orienta exclusivamente hacia el cálculo *(Rechnen)*, el cual tiende a nivelar espacio y tiempo en una pretendida igualdad. A partir de tal concepción, la esencia del espacio y del tiempo no puede ser experimentada en su sentido originario. Por el contrario, tiempo-espacio nombra la unidad originaria de la *temporización* y el espaciamiento, sin que ello implique la anulación de la diferencia de su propia esencia. Cada

---

29 Wassily Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, trad. Elisabeth Palma, México, Coyoacán, 2002, pp. 74-75.

30 M. Heidegger, *Contribuciones a la filosofía (del acontecimiento)*, *Op. cit.*, p. 323.

uno es diferente al otro y, únicamente por eso, conforman una unidad, en el sentido de una co-pertenencia, semejantes a troncos levantados desde una raíz común. Espaciamiento temporal *(zeitigendes Räumen)* y temporización espaciada *(räumende Zeitigung)* conforman un ajuste articulado para el ensamblaje de la verdad del ser, desplegado como la disputa del combate de tierra y mundo, en la que "el rehusamiento es la primera donación suprema del ser, en verdad, en su esenciación inicial misma".[31]

Nos preguntamos si al arte le sea posible llegar a ser el proyecto para la fundación del espacio de juego del tiempo de la nueva historia, esto es, si le es posible preparar el espacio de tiempo de la última decisión, pues el instante como tiempo-espacio es el instante de la decisión suprema. Dado que la verdad es el fundamento originario *(Ur-grund)* que, ocultándose, se abre en el abismo *(Abgrund)* y, a su vez éste funda la unidad tiempo-espacio, el fundamento (Grund) necesita ineludiblemente del abismo. Pero el abismo no significa aquí lo ausente de fundamento, pues la negación *(Ab)* se refiere al rehusar vacilante *(zögernde Versagung)* del acontecimiento apropiador; el "no" inscrito en el abismo, nunca tiene un sentido negativo, sino un carácter originario. ¿Cómo puede el arte fundar el tiempo-espacio abismal del nuevo comienzo? En la pregunta yace una asociación inhabitual entre abismo y fundamento que el conocimiento lógico recusaría, pero que situados fuera de él, es posible volverla a pensar. Para llevar a cabo la fundación de la esenciación de la verdad del ser, el arte tiene que arriesgar el salto en el abismo y poseer la fuerza de la decisión que conlleve al viraje en el acontecimiento apropiador hacia el otro inicio: "La fundación originaria del fundamento tiene que arriesgar el salto en el ab-ismo y sopesar y resistir el abismo

---

31 *Ibíd.*, p. 241.

mismo".[32] Y este salto abismal comporta un vacío que en nada se relaciona con una falta ante una expectativa o un deseo, sino con el "entre" de lo que no se ha decidido y lo que está por decidirse, es decir, con la hendidura abismal del ser.

El arte como preparación al tránsito de la nueva historia

En "La esenciación de la verdad como el albergarse", Heidegger resuelve el modo del albergarse a partir de su pertenencia a la esenciación de la verdad.[33] Esta última no sería si no tuviese su despliegue en el albergarse mismo, pues la verdad no es algo posterior a su establecimiento en el ente; tampoco puede concebirse en cuanto verdad para sí, al modo de la idea platónica; ni mucho menos puede ser re-presentada como lo siempre presente, esto es, desde una concepción del ser como presencia *(Anwesenheit)*, lo cual significaría reiterar la historia de la metafísica, es decir, la historia del primer inicio. La esencia de la verdad, desprovista de este modo de re-presentar habitual, se experimenta, en cambio, como el despejamiento del ocultarse *(Lichtung des Sichverbergens)*. En la apertura donde se funda este despejamiento, el ente es retenido y conservado como una necesidad que le es propia, esto sucede en entes como la cosa, el utensilio y la obra. En esta apertura la verdad se establece en el ente, pero tal establecimiento ha de efectuarse al mismo tiempo *(zugleich)* y por anticipado *(im voraus)* para la esenciación del ser como acontecimiento apropiador. A partir de este salto en el ser, el cual es un salto fundador, se acomete el camino que proviene del ente para hacer patente el alber-

32 *Ibíd.*, p. 380.

33 Martin Heidegger, "La esenciación de la verdad como el albergarse", en: *Contribuciones a la filosofía (del acontecimiento)*, *Op. cit.*

garse de la verdad y su despliegue en la forma del rehusar vacilante.

El apremio del albergarse de la verdad surge del ocultarse (*Sichverbergen*) y para su cuidado (*Bewahrung*) se requiere del acontecer del albergamiento. En la disputa del combate de mundo y tierra se preserva el acontecer de dicho albergamiento y la verdad se pone en la obra, en el utensilio, se experimenta como cosa, o es conducida a su plenitud en la acción y el sacrificio. Sólo en el cuidado del rehusamiento es posible la fundación del *Dasein* histórico en su pertenencia a la hendidura (*Zerklüftung*) abismal del ser.

En el aparte 247, titulado "La fundación del *Dasein* y las vías del albergamiento de la verdad", se dice que la pregunta por el origen de la obra de arte se ha formulado a partir de dicho ámbito y que, en consecuencia, pertenece a él.[34] En otras palabras, que una de las vías del albergarse de la verdad es la creación de la obra de arte. Ya en "La mirada previa", en el aparte 32, Heidegger había considerado el albergarse de la verdad en el juego del ente como cosa, utensilio, maquinación, obra, acción y ofrenda. Y allí mismo reitera estos modos de albergamiento, precisando a qué se refieren: "elaboración de utensilios, organización de maquinaciones (técnica), creación de obras, acción forjadora del Estado y sacrificio esencial".[35] Estos modos corresponden a la *téchne,* al arte, a la política y al pensar, y son los modos de fundación de la verdad; a diferencia de la verdad en la ciencia, que se comprende como lo correcto y no es propiamente una verdad originaria ni fundante, sino derivada de la verdad en el sentido griego de *alétheia.* En "El salto", Heidegger vuelve a referirse a los ámbitos en que se establece la verdad del ser en el ente: "Su verdad, es decir, *la* verdad misma, sólo esen-

---

34 Martin Heidegger, "La fundación del *Dasein* y las vías del albergamiento de la verdad", en: *Contribuciones a la filosofía (del acontecimiento), Op. cit.*

35 M. Heidegger, "La mirada previa", en: *Contribuciones a la filosofía (del acontecimiento), Op. cit.,* p. 71.

cia en el albergarse como arte, pensar, poetizar, acto".[36] Al equiparar el ser con el acontecimiento apropiador en las *Contribuciones a la filosofía*, es posible, entonces, hablar del albergarse del acontecimiento apropiador en el ente a partir de estas vías señaladas.

En el último capítulo de la obra, "El ser", Heidegger se arriesga a decir que la meditación sobre el origen de la obra de arte prepara "una decisión histórica y transitoria".[37] Esto quiere decir que la reflexión sobre la esencia del arte como un origen prepara el proyecto fundador del tránsito del primer inicio al otro inicio, que tendrá lugar en la fundación de la historia venidera, esto es, del *Dasein* histórico.

Pensar el arte como origen (*Ur-sprung*) es empezar a concebirlo como salto (*Sprung*) originario (*Ur*), fundador de un nuevo comienzo de la historia. La meditación sobre el origen de la obra de arte para preparar este tránsito debe realizar un movimiento regresivo al primer inicio, pero de ningún modo con la intención de procurar una renovación del mismo, ni de proponer una reinterpretación actualizada de éste, sino, por el contrario, con el propósito de experimentar su lejanía y total separación desde el otro inicio.

En las lecciones recogidas en su libro *Nietzsche I*, dictadas entre 1936 y 1940 —contemporáneas a la escritura de *Contribuciones a la filosofía*—, Heidegger nombra al arte como "una forma, incluso la más eminente, del ser en general".[38] Por tanto, el arte puede ser pensado como la vía más destacada que prepara el tránsito hacia la fundación de la nueva historia.

---

36 M. Heidegger, "El salto", en: *Contribuciones a la filosofía (del acontecimiento)*, *Op. cit.*, p. 256.

37 Martin Heidegger, "El ser", en: *Contribuciones a la filosofía (del acontecimiento)*, *Op. cit.*, p. 504.

38 Martin Heidegger, *Nietzsche I*, trad. Juan Luis Vermal, Barcelona, Destino, 2000, p. 84.

La pregunta por el arte como un origen, esto es, como preparación para el tránsito a la otra historia, no se compromete con un análisis retrospectivo historiográfico sobre la historia del arte, antes bien, se propone realizar una superación de la estética; esto significa, también, una superación de la metafísica en su consideración del ente como aquel objeto "representado" por un sujeto. En efecto, el ente que es la obra de arte se desprende de toda relación sujeto-objeto, lo mismo que de todo fundamento ideal-platónico, causal-aristotélico, trascendental-kantiano o dialéctico-hegeliano. Tal desprendimiento no significa un rechazo de la historia de la metafísica ni una declaración de su falsedad, sino la necesidad de realizar una comparación desde el horizonte del otro inicio con el fin de promover su lejanía y separación: "Ahora es la *historia* un instante",[39] pronuncia Heidegger en "La fundación del *Dasein*". Y quiere decir con esto que el salto fundador acontece en un instante histórico y nunca en la sucesión temporal de la historiografía. Según lo anterior, se comprenderá que un instante histórico entre los griegos, aun en la ausencia de una empresa de "el" arte, puede ser más creador que aquellas épocas de amplio desarrollo de la industria del arte. Si bien entre los griegos no se tenía propiamente una vivencia de "el" arte, en cambio, existió la fuerza de un saber *(Kraft des Wissens)* proveniente de aquel instante de decisión en que surgen las decisiones esenciales de un pueblo histórico: "En el horizonte de este saber, el arte ha perdido su relación con la cultura y se manifiesta aquí únicamente como acontecimiento del ser".[40]

En *Nietzsche I,* Heidegger analiza algunos hechos fundamentales de la historia de la estética, y se refiere, en primer lugar, al gran arte griego. Éste no necesitó apoyar-

39 M. Heidegger, "La fundación del *Dasein* y las vías del albergamiento de la verdad", en: *Contribuciones a la filosofía (del acontecimiento), Op. cit.*, p. 349.

40 *Ibíd.*, p. 505.

se en ninguna estética y, aunque no estuvo acompañado de una meditación pensante que le respaldara, procedía de la claridad de un saber *(téchne)* y de una pasión *(pathos)* por ese saber, que nacía de una "necesidad absoluta", en el lenguaje de Hegel.[41] Así, pues, Heidegger también sostiene que la estética tiene su eclosión justo al mismo tiempo en que el gran arte toca su fin. Cuando Platón y Aristóteles dan las directrices fundamentales de la relación materia-forma —en la que ha permanecido por tanto tiempo la estética—, el arte griego declina definitivamente. La orientación otorgada a la estética en el ámbito de la sensibilidad y el sentimiento resulta paralela a la atribuida a la lógica respecto del pensamiento, por eso, no es casual que a la estética se le presente como lógica de la sensibilidad. En ella, lo vivencial adquiere un lugar predominante y no se atiende a la pregunta por la esencia del arte. Lo decisivo en el gran arte griego está en su carácter sagrado que descubre la relación abismal de los dioses y el hombre.

La pregunta por la decisión no puede estar dirigida hacia una visión antropológica o psicológica en el sentido de elegir simplemente, pues la decisión no es aquí un acto voluntario que implique aceptación o rechazo de algo; mucho menos la pregunta por la decisión se compromete con una postura de carácter existencial. La pregunta interroga por la decisión suprema, y no es una elección del hombre sino el despliegue del ser en la apropiación del acontecimiento. Si el ser es decisión, queda por decidirse si deberá realizar un viraje o si, en cambio, se destinará plenamente en el mundo cibernético.

La suprema decisión también requiere de los venideros[42] para dar cumplimiento al tránsito. Con "suprema decisión", Heidegger se refiere a la decisión por el ser o el

---

41 M. Heidegger, *Nietzsche I, Op. cit.*

42 Los venideros o futuros son esos pocos e insólitos que se hunden en el ocaso y están atentos a la seña del paso del último dios, que significa no el fin sino el comienzo de la fundación de la verdad del ser en el acontecimiento

no-ser, desde la cual se desprenden las demás decisiones esenciales. En la esfera del arte, la decisión esencial determinará si éste se resolverá como un cúmulo de vivencias o si, en cambio, tomará el rumbo del poner-en-obra la verdad. Y respecto del hombre, la decisión esencial tendrá que ver con su compromiso con el tránsito a la verdad del ser o con su preferencia por el ente. En esta decisión esencial se decide la pertenencia o no pertenencia al ser.

Para la fundación de la nueva historia queda la pregunta: ¿hacia dónde se determina el destino del ser en la historia venidera? ¿Hacia el animal tecnificado, obnubilado por las maquinaciones y lo gigantesco, o bien, hacia los creadores y custodiadores de lo sagrado a partir de la experiencia del arte como meditación poetizante? Todo está por decidirse en el instante de la decisión. La maquinación técnica se presenta, también, como un albergarse de la verdad, y por consiguiente, como una posibilidad de tránsito: "¿Qué es lo que se prepara entonces? El *tránsito hacia el animal tecnificado,* que comienza a sustituir los instintos, que se han tornado ya débiles y burdos por lo gigantesco de la técnica".[43] Nos situamos ante la espera de la fundación del ser-hombre en el *Dasein* o ante la posibilidad del dominio del animal tecnificado. Por ahora, permanecemos en medio de lo que está por decidirse, que alcanza su unidad en el instante de decisión de la historia venidera.

Pero esta decisión suprema se lleva a cabo únicamente en la confrontación del primer inicio con el otro inicio, en la recuperación y separación del primero y en el despliegue del segundo. Sin embargo, en esta confrontación lo heredado se torna en legado y los venideros pasan a ser

---

apropiador. Lejos de ser invadidos por la resignación o el optimismo, ellos preparan el instante de decisión: si el ser se sustrae definitivamente o si el ser, como rehusamiento, funda la nueva historia.

43 M. Heidegger, *Contribuciones a la filosofía (del acontecimiento), Op. cit.*, p. 98.

los herederos. La fundación de un pueblo histórico "tiene que fundarse de una vez, en un único paraje y en un único instante".[44] La interpretación historiográfica apoyada en las nociones de cultura y cosmovisión desconoce este instante de decisión y, en consecuencia, de fundación de la verdad del ser, cuyo cumplimiento no podrá anunciarse como una "meta". A ellos, a los venideros, les está encomendada la transformación del hombre en relación con la verdad del ser. En ese instante de decisión se sabe si el hombre desea continuar en la posición de sujeto o si, en cambio, ha de fundar el *Dasein* histórico.

44 *Ibid.*, p. 97.

6

Sobre la idea de unificación de las artes

El proyecto esclarecedor y la unidad de las artes

Ante la creciente desintegración de las artes en la cultura moderna del siglo xx, será necesario pensar en la idea de su unificación, presente en los pensamientos de Heidegger y Kandinsky. Tras la afirmación perentoria de Heidegger, "Todo arte es en esencia poema",[1] se oculta un intento de promover una unidad entre las artes: la arquitectura, la escultura, la música, el teatro y la danza, en su esencia, permanecen unidas en el poema (*Dichtung*). Sin embargo, esto no significa que las mencionadas artes encuentren su unidad esencial en el arte restringido de la poesía (*Poesie*), como si este arte particular viniese a englobar las demás, ocupando un lugar preeminente. Cuando Heidegger se refiere a la esencia

1 Martin Heidegger, "El origen de la obra de arte", en: *Caminos de bosque*, trad. Helena Cortés y Arturo Leyte, Madrid, Alianza, 2001, p. 52.

poética del arte, está aludiendo al sentido amplio de la palabra poema, en cuanto proyecto esclarecedor (*lichtender Entwurf*) para la apertura; en ella se da la representación del ente por medio de la figura (*Gestalt*).

Cada arte es un proyecto que abre un mundo anteriormente inexistente, y lo hace a través de una figura determinada. No lejos de este pensamiento se encuentra Kandinsky en su ensayo "Sobre la composición escénica", al sostener cómo en las distintas artes es posible hallar diferencias según los medios artísticos que les sean propios: sonido, color, palabra, movimiento; pero, al mismo tiempo, estos medios aparecen totalmente idénticos, si se tiene en cuenta su última razón interna, es decir, la meta final hacia donde tienden todas las artes: la revelación.

Eso que Heidegger señala con la palabra poema, el proyecto esclarecedor, Kandinsky lo nombra como revelación; sólo en ella se descubre la identidad interior de las artes y se anulan las diferencias entre las mismas. Todas las artes son idénticas al provenir de la misma raíz. Aunque sus diferencias residen en los medios de expresión de cada arte singular, "todo arte es poema" equivale a decir que "todo arte es revelación": "Cada arte es algo cerrado en sí mismo. Cada arte es una vida propia. Es un imperio para sí".[2]

En las distintas artes, según los medios artísticos empleados, las vibraciones producidas se diferencian entre sí; pero en la ruta final hacia donde tiende todo arte, en la revelación, estas vibraciones terminan siendo totalmente idénticas: "Un determinado complejo de vibraciones es la meta de una obra".[3] Si el artista ha elegido el medio adecuado, esto es, si a través de él ha dado forma a su vi-

---

2 Wassily Kandinsky, "Sobre la composición escénica", en: Wassily Kandinsky y Franz Marc, *El jinete azul*, trad. Ricardo Burgaleta, Barcelona, Paidós, 1989, p. 177.

3 *Ibid*., p. 178.

bración anímica, podrá provocar una vibración semejante en el receptor. Las finas vibraciones emanadas de estos medios artísticos continúan viviendo por mucho tiempo en el alma sensible, ejerciendo una fuerza estremecedora en el espíritu, y conformando la atmósfera espiritual de determinada época.

Correspondencia entre colores y sonidos musicales

Una experiencia extraordinaria le revela a Kandinsky la correspondencia entre música y pintura. En *Mirada retrospectiva* describe el sentimiento anidado en su alma al presenciar la ópera de Wagner, *Lohengrin*: en esta obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*) que reúne maravillosamente drama, música y palabra, los sonidos de los violines, de los contrabajos y especialmente de los instrumentos de viento parecían pintar con colores más puros su hora sagrada crepuscular, la hora en la que todas las cosas se aquietan y se disponen al velo de la noche; extrañamente, a medida que estos sonidos se diseminaban por el aire, veía él desfilar la gama completa de su paleta junto a líneas demenciales trazando dibujos inusitados; los sonidos no remitían a objeto alguno, sino que estaban asociados a un color determinado que le suscitaba una emoción interior desconocida. Comprendió entonces que "La pintura podía desplegar las mismas fuerzas que la música".[4]

En esa época, Kandinsky descubre que la música es, desde hace mucho tiempo, un *arte puro;* ésta aventaja a las demás artes por su naturaleza abstracta, al encontrarse deslindada de la función representacional que ha imperado, especialmente en la pintura, hasta los tiempos modernos. Es cierto que nuestro oído no está tan acostumbrado a los objetos como lo están nuestros ojos, de

---

4 Wassily Kandinsky, *Mirada retrospectiva y otros textos, 1912-1922*, trad. Jean-Paul Bouillon, Buenos Aires, Emecé, 1979, p. 99.

ahí también el carácter más abstracto de la música frente a las demás artes. Por eso, la pintura ha de aspirar a alcanzar el dominio no-objetual y desmaterializado de la música en su no referencia a la naturaleza; la pintura ha de concebirse como creación de seres pictóricos espirituales, forma y color, que generen un movimiento en el alma de un modo puramente pictórico. Sólo de este modo la pintura podrá llegar a ser un *arte puro*.

Kandinsky se sirve de ejercicios místicos en los que aprende a escuchar el sonido de un color, a ver un sonido musical, a oler y a degustar colores y sonidos para alcanzar fines artísticos, llevando a la esfera del arte las enseñanzas del teósofo Rudolf Steiner sobre la posibilidad de crear imágenes, aun en la ausencia de un objeto ofrecido a los sentidos. La asociación de colores y sonidos musicales no puede interpretarse meramente desde una perspectiva física en el sentido de encontrar un parentesco entre las vibraciones de la luz en los colores y las vibraciones del aire en los sonidos. Aunque Kandinsky contempla este aspecto físico, su interés se dirige, en especial, al aspecto psicológico y a los sentimientos que se desprenden de ese cromatismo musical.

En la primera antinomia, amarillo-azul, el amarillo que tiende a ascender hacia alturas vertiginosas insoportables a la visión y al espíritu, se corresponde con el sonido más agudo de una trompeta que produce dolor no sólo al oído sino también al alma, a diferencia del azul, el cual en su movimiento de descenso a profundidades infinitas suena como una flauta si es azul claro, o como un violonchelo si es más oscuro; semeja al contrabajo cuando se sumerge en la oscuridad o, a un órgano cuando se hace demasiado profundo; cuanto más claro es el azul se torna más insonoro, su tendencia hacia la profundidad le concede a los tonos más oscuros la mayor fuerza interior. En la segunda antinomia, blanco-negro, el blanco es un silencio que actúa sobre el alma como una pausa temporal que no cierra ningún evento, junto a él los demás colores pier-

den fuerza y se hacen débiles; y, su contrario, el negro, es el más insonoro de los colores en su aspecto externo, y a su lado los demás colores adquieren fuerza y resonancia. El negro suena como una pausa definitiva, semejante al silencio de la muerte.

En la tercera antinomia, rojo-verde, el ardor vibrante del rojo bermellón se parece a los redobles de un tambor, y la calma y autocomplacencia del verde recuerda los sonidos equilibrados y tranquilos de un violín. En la cuarta antinomia, naranja-violeta, el naranja, producto del rojo intensificado con el amarillo, despierta la sensación de un estado rebosante de salud, semejante al sonido de una viola o a la voz de un barítono potente; y el violeta, color triste y melancólico, signo de luto entre los chinos y adecuado para las ancianas, tiene el sonido apagado del corno inglés o de la gaita, y si se hace más profundo equivale a los bajos de ciertos instrumentos de madera como el fagot.

Sobre este juego de equivalencias entre sonidos y colores se ocupaba por la misma época el joven compositor ruso Alexander Skriabin. La importancia que le concede Kandinsky a estos juegos cromático-musicales se aprecia en la elección de un ensayo de Sabaneiev titulado "Prometheus, de Skriabin", para hacer parte del almanaque de *El jinete azul,* y en la alusión al nombre de este compositor junto al de Mussorgsky en *De lo espiritual en el arte,* cercanos, según él, en el tono interior. En el ensayo de Sabaneiev se presenta esta obra polifónica *Prometheus* o el *Poema de Fuego* (1908), como una verdadera apoteosis mística en la que la música se desliza paralela al juego de colores, las misteriosas armonías se funden con sus armonías cromáticas correspondientes, cada nota musical se asocia a un color, do-rojo, re-amarillo, mi-azul blanquecino, fa-rojo oscuro, sol-naranja rosa, la-verde, etc., de acuerdo con la teoría de las relaciones entre estos dos medios artísticos establecida por Skriabin. En esta obra, los efectos lumínicos otorgan a la música una fuerza inconmensurable, provocando una elevación espiritual en

cumbres sagradas. El tema principal se escucha en una atmósfera violácea y azulada; del sobresalto místico se pasa a un éxtasis sublime, mientras la sala está iluminada por rayos deslumbrantes. No hay que desconocer que hay en esta búsqueda de Skriabin, al igual que en Kandinsky, un trasfondo teosófico: la reunificación de las artes, o al menos de estas dos, la música y la pintura, habrá de conducir a esferas más elevadas y a una potenciación de sus posibilidades en una experiencia extática mística.

En efecto, la teoría de las cuatro antinomias de Kandinsky, lo mismo que sus consideraciones sobre el punto, la línea y el plano, son el intento de introducir una gramática pictórica con el fin de otorgarle una consistencia teórica a la pintura, preocupación que proviene de las palabras perentorias de Goethe, incluidas en *El jinete azul:* "En la pintura falta desde hace tiempo el conocimiento de la base armónica, falta una teoría establecida y aprobada, como en la música".[5] Prueba de que estas palabras de Goethe fueron decisivas para Kandinsky, es su reiterada alusión en *De lo espiritual en el arte* a esta urgencia: "la idea de Goethe de que la pintura tiene que encontrar su bajo continuo".[6]

Muy joven, Kandinsky siente la necesidad de experimentar, por momentos, con otro medio artístico, pasar del medio gráfico y pictórico al medio de la palabra. Así es como escribe una serie de treinta y ocho poemas en prosa entre 1908 y 1913. Sin embargo, el impulso que le mueve a abandonar la paleta por la pluma es el mismo: obedecer a su amo, la necesidad interior. Acompaña estos poemas con xilografías a color y en blanco y negro, y parece anticiparse a la poesía dadaísta, y a lo que Hans Arp denominara "poesía concreta". Kandinsky quiere ha-

---

5 W. Kandinsky y F. Marc, *El jinete azul, Op. cit.*, p. 91.

6 Wassily Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, trad. Elisabeth Palma, México, Coyoacán, 2002, p. 47.

cer vibrar la sonoridad de las palabras, reflejar el sentido (*Bedeutung*) en su sonoridad (*Klang*) pura, como en el poema *Ver*: "No está bien que no veas lo turbio: en lo turbio estriba justamente eso".[7] O en el poema *Fagot*, donde de nuevo insiste en asociar sonido y color: intenta nombrar con su timbre el deslumbrante amarillo de la copa de un árbol y, al final, celebra que no haya podido subir hasta esa cumbre:

> ¡Qué bueno que ninguno de los hombres que marchaban por abajo hubiera visto esa copa! Sólo el fagot se esforzaba por designar aquel color. Sus notas se hacían cada vez más elevadas, estridentes y nasales en su tensa tonalidad. Que bueno que el fagot no haya podido alcanzar esa tonalidad.[8]

El sonido apagado del fagot no puede alcanzar la sonoridad excéntrica del amarillo, color que en su teoría de las equivalencias, Kandinsky ha relacionado con el timbre de una trompeta. Quizá un tono de trompeta hubiese arribado a la cumbre del amarillo, pero, antes que el resultado, el poema celebra el camino transitado.

Dos soledades paralelas: Kandinsky y Schönberg

El primer encuentro de Kandinsky y Schönberg no es personal. Sucede en el espacio de la sensibilidad, donde tienen lugar los verdaderos encuentros que perduran en el tiempo. En enero de 1911, Kandinsky asiste junto con sus amigos Franz Marc, Alexej Jawlensky y Marianne Werefkin, y su mujer, Gabriele Münter, a un concierto en Múnich, en el que se interpretaba el *Cuarteto para cuerda Op. 10* y las *Piezas para piano Op. 11*, del compositor vienés

---

7 Wassily Kandinsky, "Poemas: *Ver*", en: *Mirada retrospectiva y otros textos, 1912-1922*, *Op. cit.*, p. 220.

8 Wassily Kandinsky, "Poemas: *Fagot*", en: *Mirada retrospectiva y otros textos, 1912-1922*, *Op. cit.*, p. 214.

Arnold Schönberg, quien no estaba presente. En esta música, Kandinsky reconoce un espíritu semejante al suyo, y aún sin conocerle en persona, decide escribir una carta al compositor, conmovido por las profundas afinidades: "Encuentro tantas coincidencias en nuestros afanes, en nuestros pensamientos y sentimientos, que me siento con derecho a expresarle mi simpatía".[9] En esta primera carta, Kandinsky expresa cómo su anhelo de explorar en lo anti-geométrico, en lo ilógico y, en general, en lo no mensurable, se correspondía plenamente con estas disonancias musicales, que si hoy parecieran caóticas, serán las consonancias del mañana. La coincidencia residía, además, en la tendencia hacia la desaparición del centro tonal y al predominio de voces independientes en estas obras; análoga al camino ya emprendido por Kandinsky hacia la disolución del centro objetual en la pintura y a sus consideraciones acerca de la libre simultaneidad del dibujo y los medios pictóricos de la forma y el color.

Conmovido entrañablemente por este concierto, Kandinsky no sólo envía una carta a Schönberg e inicia una correspondencia con el compositor que perdurará muchos años, sino que también pinta *Impresión III (Concierto)*, en 1911 (véase la figura 6, al final de la Tercera parte), pintura en la que puede reconocerse en la mancha negra la forma del piano de cola (el instrumento principal en las *Piezas para piano Op. 11*). El contraste entre la amplia mancha amarilla del borde —el amarillo, la tonalidad más sonora— y la enigmática mancha negra —el negro, el tono más insonoro— hace que las vibraciones emanadas del amarillo suenen con una mayor fuerza, y asemeja el ímpetu del espíritu cuando se dispone a la celebración o al sonido de fanfarria en un festín infantil. Su abundancia

---

9 Jelena Hahl-Koch (selección, prólogo y notas), *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario [Schönberg-Kandinsky]*, Madrid, Alianza, 1978, p. 17.

de luz no puede pasar inadvertida y su calor espiritual se disemina por todo el recinto donde recibió acogida la nueva música. Muy cerca, sobre un fondo blanco, en ardiente lucha con el amarillo, navegan unas formas que todavía el ojo puede asociar con formas humanas, quizá el público engalanado de colores ante los nuevos sonidos disonantes, aunque también pueden ser formas desconocidas, comenzando a despuntar ante esta música imposible.

La contienda de la mancha blanca con la mancha negra tiene la sonoridad de lo trágico, de lo irreconciliable en su obstinada oposición; pero también hay colores musicales o tonos cromáticos dispuestos en la nueva armonía disonante y anárquica: azul, rojo y naranja persisten, pese a la soberanía del amarillo que parece invadirlo todo. Se disuelve el centro tonal en la obra, sólo hay deslizamientos sugeridos por la composición en diagonal. La única concentración proviene de la candente atmósfera musical alrededor y de la dulce calma que la aquieta. En esta obra, Kandinsky realiza lo mismo que escribe en *De lo espiritual en el arte:* "La música de Schönberg nos introduce en un nuevo terreno, en el que las vivencias musicales no son ya acústicas, sino puramente anímicas. Es el comienzo de la música del futuro".[10]

Schönberg se anima de inmediato a responder a ese desconocido, con quien también él se ha identificado. El punto fundamental será la consideración de Kandinsky acerca de su búsqueda de lo ilógico y anti-geométrico en el arte, que Schönberg nombra como el fin de la voluntad consciente en el arte. La creación consciente necesita copiar fórmulas y apoyarse en modelos matemático-geométricos, es decir, basarse en reglas aprendibles y garantizar así la continuidad de la tradición. Pero la naturaleza de la verdadera creación es inconsciente; el creador ha de expresar los impulsos que le arrebatan, en vez de dar a

---

10 W. Kandinsky, *De lo espiritual en el arte, Op. cit.*, p. 33.

conocer los conocimientos adquiridos, debe ser más que saber, tomarse en serio a sí mismo y tomar en serio el camino hacia donde se conduce la humanidad.

En una de sus cartas, Kandinsky se lamenta de cómo el hombre es proclive a querer perpetuar las formas muertas en el arte y a prohibir las nuevas:

> Temible sí, trágica es esta tendencia humana a petrificar las formas. Ayer devoraban a la persona que mostraba esta nueva forma. Hoy esta forma=ley inamovible para todos los tiempos. Es trágico ver una y otra vez que el Hombre se interesa solo por lo externo.[11]

La música atonal o politonal y el arte abstracto o concreto no serían la excepción, son esas formas nuevas que se apartan de las reglas tradicionales, encontrando a su paso innumerables resistencias.

En esta correspondencia entre Schönberg y Kandinsky se descubren las vidas paralelas del compositor vienés y del pintor ruso o, mejor, las soledades paralelas de dos artistas rebeldes ante las formas enmohecidas de la tradición; también su lucha contra los molinos de viento de la crítica por introducir la anarquía de las disonancias, tanto en la música como en la pintura.

Si tomamos esta correspondencia como el documento más fidedigno de la amistad que sostuvieron Kandinsky y Schönberg, será fácil desmentir las interpretaciones equivocadas que aseguran una influencia de las ideas del compositor sobre el pintor ruso, o viceversa. Este encuentro tiene lugar en el año 1911, cuando cada uno ha alcanzado una madurez teórica; justo el año en que Schönberg celebra la publicación de su *Tratado de armonía* (*Harmonielehre*), dedicado a Gustav Mahler, y Kandinsky recibe con entu-

---

11 Arnold Schönberg, citado en: Jelena Hahl-Koch (selección, prólogo y notas), *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario [Schönberg-Kandinsky], Op. cit.*, p. 23.

siasmo la de su libro *De lo espiritual en el arte*. A propósito del libro de Schönberg, Kandinsky expresa su regocijo en una carta, cuando tiene noticia de que éste se encuentra en imprenta, y le comunica a Schönberg su antigua inquietud respecto de la música, pues ella ha logrado:

> [...] prescindir de objetivos puramente prácticos. ¿Cuánto tendrá que esperar la pintura para lograr lo mismo? Y también tiene derecho (=obligación) a ello: color, línea por sí misma —qué infinita belleza y poder poseen estos medios pictóricos. Y ya hoy se vislumbra el principio de este camino.[12]

La música, al prescindir de lo práctico, es el arte más abstracto, supremo y ejemplar, al cual las demás artes y, por supuesto, la pintura, tendrán que seguir para llegar al lugar donde ella se encuentra desde hace mucho tiempo.

Cuando sale a la luz el libro de Schönberg, éste de inmediato se lo envía a Kandinsky: "Va a sorprenderse de cuántas cosas digo igual que Ud".[13] Una prueba más a favor de la coincidencia de dos teorías artísticas análogas, y en contra de la afirmación acerca de posibles influencias de un artista en otro. Kandinsky, aunque de niño tocaba el violonchelo y el piano, siempre tuvo una actitud de aficionado respecto de la música; incluso, hoy se conserva una única hoja de notas escritas para su obra teatral *Cortina violeta,* de 1914, donde se aprecia el haber logrado componer unas cuantas melodías simples.[14] Sin embargo, en una carta reconoce la dificultad que tiene para internarse completamente en los problemas teóricos de la música. Sólo por intermedio de su gran amigo, el compositor ruso Thomas Hartmann, pudo comprender ciertos aspectos del libro de Schönberg. Pero, como artista, intuye hacia dónde se dirige el interés de la música de Schönberg:

---

12 *Ibid.*, p. 24.

13 *Ibid.*, p. 39.

14 Cfr. *Ibid.*, pp. 138-139.

revolucionar las "leyes eternas de la armonía". En Kandinsky, en cambio, predomina la necesidad de mostrar las posibilidades de la composición y promulgar un principio general. Pese a esta diferencia esencial en los propósitos, puede asociar la búsqueda de Schönberg con su interés esencial en la pintura: "Sin embargo, yo quiero demostrar que la construcción también es posible sobre el 'principio' de la atonalidad (lo mejor), que aquí tiene muchas más posibilidades".[15]

Cuando Kandinsky plantea el carácter constructivo de la pintura de composición, lo hace fundamentalmente como crítica a la teoría de la construcción artística basada en lo puramente geométrico y mensurable (el constructivismo), la cual se rige por un principio unilateral. Más próximo se siente, en cambio, al concepto de construcción atonal de Schönberg —nombre peyorativo dado por la crítica— o de construcción politonal —nombre propuesto por Schönberg—, que remite, ineludiblemente, al concepto de anarquía en el arte.

Este concepto de anarquía es reivindicado en el movimiento *El jinete azul*, pero no se debe asociar con la ausencia total de leyes, un desorden ni un caos insuperable; debe percibirse como un orden libre en el arte de la construcción, que suprima la perspectiva unilateral-geométrica y logre afianzar la mirada multilateral-politonal: "Hay que dar la bienvenida al principio anárquico en el arte. Solamente este principio nos puede llevar hacia un futuro reluciente, hacia un nuevo renacer",[16] sostiene el compositor Thomas Hartmann en su ensayo "Sobre la anarquía en la música", incluido en el almanaque de *El jinete azul*. Para Hartmann, el principio anárquico en el arte no puede significar la anulación de las leyes sensoriales ni

---

15 *Ibid.*, p. 59.

16 Thomas Hartmann, "Sobre la anarquía en la música", en: W. Kandinsky y F. Marc, *El jinete azul*, *Op. cit.*, p. 98.

tampoco, en el ámbito de la música, la denegación de las leyes del oído, pues efectivamente la existencia de tales leyes es algo ineluctable; lo que sí merece cuestionarse es la fijación de leyes extremas en el arte, finalmente reducidas a fórmulas o axiomas que limitan la libertad del compositor. La introducción de un nuevo acorde o una secuencia de sonidos debe provenir del llamado silencioso de la necesidad interior —retomando el lenguaje de su fiel amigo Kandinsky—, la única capaz de decidir sobre lo permitido en el arte. Si un compositor deseara introducir un acorde extraño, nunca antes escuchado, tendrá que valerse de movimientos contrastantes, acordes opuestos deberían preceder al principal, con el fin de causar una conmoción en el oído y generar una emoción nueva; pero este movimiento es una ley que debe venir del oído mismo y no de la razón. A esta ley del contraste alude Kandinsky reiteradamente: en una composición pictórica es esencial el contraste de los medios artísticos, de las formas (triángulo-círculo), de los colores (amarillo-azul), de las líneas (curva-recta); estos medios contrastantes provocan un cambio de sonido interior en el alma humana.

El principio anárquico, en síntesis, sólo defiende la libertad y relatividad en la elección de los medios artísticos para expresar un contenido, y se rebela contra todo lo que signifique sujeción a las reglas tradicionales que pretenden hacer valer como única posibilidad aquello que en una época se estima como lo verdadero. Nicolai Kulbin, mecenas de los artistas de vanguardia, quizá lo exprese mejor con una imagen extraída de la naturaleza: "El ruiseñor no canta según las notas de la música actual sino según todas las que le agradan".[17]

Pocos meses después de la publicación del libro de Schönberg, a finales de 1911, sale a la luz *De lo espiritual en*

17 Nicolai Kulbin, "La música libre", en: W. Kandinsky y F. Marc, *El jinete azul, Op. cit.*, p. 125.

el arte. En una carta fechada el 14 de diciembre de 1911, Schönberg le manifiesta a Kandinsky que está complacido con su libro y le concede la razón en muchos de sus planteamientos. En especial, se interesa por su investigación acerca de la asociación de los colores y los sonidos musicales, lo mismo que por su teoría de las formas. No obstante, Schönberg dice estar en desacuerdo con lo expresado por Kandinsky sobre su imposibilidad de ofrecer una teoría exacta; probablemente anhelaba llevar a cabo el deseo de Goethe de consolidar una teoría de la base armónica en la pintura como existe en la música. Pero Schönberg no cree necesario llegar a promulgar teorías exactas en el arte. En esta carta habla de la prioridad de la búsqueda sobre los resultados de una investigación: "Todavía estamos buscando, y buscando (como Vd. dice) con el sentimiento. Intentemos no perder este sentimiento por una teoría".[18]

Buscar y no teorizar es el objetivo de Schönberg, y no preocuparse por si las teorías han alcanzado el espejismo de la exactitud; lo primordial es procurar su idoneidad en la perspectiva que se propone esclarecer. Con razón, Kandinsky le dice en una carta anterior que en su *Tratado de armonía* se percibe una gran virtud en relativizar y temporalizarlo todo. En efecto, Schönberg se propone demostrar cómo la tonalidad y la armonía no pueden asumirse como un conocimiento eterno e intemporal, por el contrario, éstas corresponden a una época determinada, evidenciando, así, la relatividad de la teoría de la armonía clásica.

También, conforme a los ataques de la crítica, podemos hablar de vidas paralelas. Ésta, de inmediato, se dispone a emitir sus juicios negativos: por un lado, muestra una actitud de desprecio por la música antigua, a favor de

---

18 Arnold Schönberg, citado en: Jelena Hahl-Koch (selección, prólogo y notas), *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario [Schönberg-Kandinsky]*, *Op. cit.*, p. 36.

la moderna, en el caso de Schönberg; por otro, pretende descalificar la pintura naturalista y objetual del pasado, y valorar el arte abstracto e intelectual como única posibilidad para el arte moderno. Pero para estas dos soledades paralelas, el pasado no es algo momificado ni muerto en la memoria, sino el impulso que da vida al presente, proyectado hacia un futuro prometedor. Si lo único eterno es el cambio, según escribe Schönberg, entonces sólo en la contraposición de lo antiguo y lo moderno, en la contrastación del arte del pasado y del presente puede tener lugar el movimiento, dando origen a la música nueva y a la pintura futura. En su libro *El estilo y la idea,* Schönberg reacciona contra los ataques de una crítica que pretende estigmatizarlo como ingeniero, arquitecto, constructor y hasta matemático, como si su fuente de inspiración fuera solamente el cerebro, sin participación del corazón; o su obra consistiera en un proceso mental, en ausencia del sentimiento y la emoción. La concepción de una idea no siempre puede asociarse a un procedimiento cerebral. Según Schönberg, la "idea" invade intempestivamente al creador, del mismo modo que un sonido o un olor llegan a los sentidos.[19]

No se puede desconocer que Schönberg, al igual que Kandinsky, mantuvo una profunda inclinación hacia las ideas teosóficas que circulaban en la época; además fue un gran lector de Strindberg y Swedenworg, y ferviente admirador del libro *Seraphita,* de Balzac, que le inspiró la descripción del personaje de Wilfred, en *El estilo y la idea:* un hombre de cuello corto "como el de los hombres que tienen el corazón dominado por la cabeza".[20] Pero existe un grave error en creer que, en la producción artística, la influencia del cerebro es nociva para la fantasía y el reino de las emociones. La diferencia entre un compositor au-

---

19 Arnold Schonberg, *El estilo y la idea*, trad. Juan J. Esteve, Madrid, Taurus, 1963.

20 *Ibid.*, p. 201.

téntico y el que no lo es reside, ante todo, en que el primero siente el deseo de complacerse a sí mismo, y el segundo siente el deseo de agradar y complacer al público.

A la incomprensión de la crítica, Kandinsky también se vio obligado a responder enérgicamente, pues se ataca su arte por ser inexpresivo y cerebral, dominado por un racionalismo plástico que sólo proporciona un juego de colores, útil solamente a los anuncios publicitarios, y se pone en cuestión su frialdad y severidad técnica. Desilusionado, el pintor escribe en una carta a Schönberg:

> Alégrese de que nadie quiera entender lo que usted hace. ¡Permita que manoseen sus formas con sus dedos! El que necesite realmente el *contenido*, vendrá con el tiempo. Se le reconocerá por sus manos limpias".[21]

Quizá sea en la "Conferencia en Colonia" donde le encontremos más airado, respondiendo a los críticos, que se contradicen entre sí: para unos, su pintura es demasiado espontánea, y para otros, proviene de un proceso muy lento; para unos, su pintura es demasiado abstracta, y para otros, muy poco; para unos, sus cuadros tienen una claridad molesta, para otros, son oscuros y confusos. En la respuesta a tales críticas, Kandinsky coincide nuevamente con Schönberg: el fin del artista no es evitar los dardos de la censura, ni recibir aplausos y esperar admiración, "sino que lo hace obedeciendo a la voz que lo manda con autoridad, a la voz que es la voz del amo y ante el cual debe inclinarse, pues es su esclavo".[22]

---

21 Wassily Kandinsky, citado en: Jelena Hahl-Koch (selección, prólogo y notas), *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario [Schönberg-Kandinsky], Op. cit.*, p. 64.

22 Wassily Kandinsky, "Conferencia en Colonia", en: *Mirada retrospectiva y otros textos 1912-1922, Op. cit.*, p. 207.

El arte total en la composición escénica
Sonoridad amarilla

El arte del siglo XIX, desde la visión espiritual de Kandinsky, estuvo concentrado especialmente en el lado externo de las cosas —como los fenómenos materiales— y olvidó la fuerza creadora interna. La especialización en la configuración externa permitió la consolidación de obras escénicas como el drama, la ópera y el ballet, que marchaban sin ninguna relación entre sí. Si el arte había dejado de experimentarse como una necesidad absoluta, conforme con lo que había proclamado Hegel, entonces le está reservada al siglo XIX la posibilidad de volver a la idea romántica de la obra de arte total.

Richard Wagner quiso realizar este sueño al reunir música y drama en la ópera, y aunque la idea de Kandinsky de realizar una obra de arte total partiera innegablemente de Wagner, pronto se da cuenta de que la unión de música y texto (movimiento) en la ópera wagneriana obedecía más a la necesidad exterior que al principio de la necesidad interior. Según él, en las óperas de Wagner la música está subordinada al texto, es decir, termina imitando los movimientos de la escena, y no es una música libre y expresiva sino un medio que depende de otro; la palabra, como expresión del pensamiento —tan necesaria para Wagner—, es acallada por la orquesta; la frase musical o *leitmotiv*, asociada con la aparición de un héroe, resulta un recurso pragmático, más mecánico que ingenioso, y la decoración, al no haber un tratamiento vivo de la forma y el color, es descuidada.

En su ensayo "Sobre la composición escénica", Kandinsky presenta su nueva concepción de la obra de arte total en relación con su composición escénica titulada *Sonoridad amarilla* (*Der gelbe Klang*). Dicha composición es el intento de reunir, en una única obra, estos cuatro medios artísticos: el movimiento musical, el pictórico, el teatro y la danza. Específicamente, busca que estos medios actúen

de manera independiente, sin que alguno esté subordinado a otro; más bien, si un medio se hace dominante, el otro debe apagarse para permitir que prevalezca el anterior; en ocasiones, si un medio crece paulatinamente, por ejemplo, la música, el otro debe disminuir, en el caso de la danza, para no opacar el valor de la música; la única subordinación permitida es la de todos los medios hacia la meta interior, pues la única fuente de esta composición escénica ha de ser la necesidad interior; en ella el suceso exterior o aquello que se conoce como la trama permanece totalmente por fuera.

Sonoridad amarilla está escrita en seis escenas, y en ninguna de ellas hay algo que pueda parecerse a un drama; si se buscara no podría encontrarse, pues "el drama está formado por el complejo de las experiencias interiores (vibraciones anímicas) del espectador".[23] En ella hay, como en la tragedia griega, más *pathos* que drama, muchas más sensaciones por experimentar que acontecimientos para presenciar, pues los sucesos exteriores se eliminan totalmente para que quede la posibilidad de escuchar el sonido interno de cada medio artístico que allí participa y, así, dejarse invadir por estas vibraciones anímicas, que son el fin último del arte puro.

La música de esta composición escénica tiene importancia por sí misma y se desenvuelve con independencia, en ningún momento subordinada al suceso exterior (su autor no es Kandinsky, como músico aficionado, sino su gran amigo ruso Thomas Hartmann). La obra comienza con algunos acordes indeterminados de la orquesta, lo que sugiere la apertura a todas las posibilidades. Se apaga la música, y esta vez le corresponde al azul profundo del crepúsculo hacer su aparición: una pequeña luz se adhiere al color, y después de un silencio reaparece la orquesta

---

23 W. Kandinsky, "Sobre la composición escénica", en: W. Kandinsky y F. Marc, *El jinete azul*, *Op. cit.*, p. 108.

con una música libre, sin sujeciones. Además de la orquesta, hay un coro detrás del escenario, que pronuncia frases fragmentadas como "Luz oscura en el... más soleado... día".[24] En la escena primera se escucha un coro sin palabras y cinco gigantes cantan gravemente; en la segunda escena, en cambio, hombres vestidos de colores recitan frases cortas. Pero, ya sea que las voces pronuncien palabras comprensibles o incomprensibles, o ni siquiera pronuncien alguna, lo que resalta, antes que el sentido de la palabra, es la voz humana en su pureza.

Se podrá preguntar la razón del título *Sonoridad amarilla*. En la composición escénica, una serie de hombres desfila junto a objetos y luces amarillas, y cinco gigantes con sus caras y cuerpos amarillos mueven los brazos; más adelante, una flor amarilla, en silencio absoluto, hace un movimiento de derecha a izquierda, y flores blancas se transforman repentinamente en flores amarillas; en el escenario aparece una débil luz amarilla que se va haciendo más intensa, basta inundar todo el escenario con un color amarillo-limón brillante. En todos estos casos, el tono cromático actúa de manera independiente, aun si se presentara simultáneamente con otro medio artístico como la música, la danza o la voz humana, y su finalidad no es generar vibraciones cromáticas sino anímicas en el espectador. El tono cromático amarillo y su movimiento adquieren una fuerza suprema que viene de sus sonidos internos y se constituye en una especie de música de colores que puede estar acompañada de la orquesta o subsistir por sí misma. En la eternidad de este instante eterno —el tiempo del *Ereignis*—, en el que el escenario está sumergido totalmente en una luz amarilla sin que ningún objeto perturbe su soledad (sólo una música se hace más profunda a medida que la luz se hace más in-

---

24 W. Kandinsky, "Sonoridad amarilla", en: W. Kandinsky y F. Marc, *El jinete azul*, *Op. cit.*, p. 198.

tensa), quizá pueda percibirse en su plenitud la sonoridad amarilla, escucharse el sonido interno de un color en su cumbre. Al despliegue excéntrico del amarillo sonando como una trompeta, le alterna el movimiento concéntrico de un azul profundo, íntimo, con el que suelen comenzar la mayoría de las escenas. Allí se aplica la primera antinomia amarillo-azul planteada en *De lo espiritual en el arte*, la cual funciona como acción lumínica, provocando ese efecto de contraste tan necesario, según Kandinsky, en una obra de arte.

También la danza actúa como medio autónomo en esta obra de arte monumental: un hombre blanco ejecuta una danza impredecible, moviendo brazos y piernas, a veces a la misma velocidad de la música y otras distanciado de ella. La danza, como medio que subsiste por sí mismo, no siempre debe depender de la música, ni referirse necesariamente a ella; en cambio, puede separarse perfectamente de la velocidad de la música para devenir como pura presencia, pues el sonido-corporal es suficiente para desencadenar una fuerza vital en el espectador. En el final de la penúltima escena, un grupo de hombres danza desordenadamente: corren, saltan, caen, mueven sólo una parte de su cuerpo, combinan todos los movimientos o ejecutan el mismo, expresando con el cuerpo movimientos anárquicos al unísono con la anarquía de la música y, sin embargo, el movimiento corporal no es imitación de la música. La nueva danza construye el movimiento en el espacio y el tiempo, al modo de una construcción libre. Danza, música y luces que se entrecruzan, expresan un mismo sonido interior en un instante, pero también cada una expresa su propio sonido, insustituible en sí mismo. Participan, así, del sonido interior general, actúan como medios paralelos que en el paroxismo más fértil encuentran su unidad esencial, para declinar, finalmente, en esa ausencia que nos trae el silencio y la oscuridad.

No sin extrañeza, notamos cómo nuevamente coinciden Kandinsky y Schönberg en la concepción de un arte

monumental, expresado en forma de obra de arte total. Cuando Schönberg lee la obra *Sonoridad amarilla* en el almanaque de *El jinete azul*, lleva tres años trabajando en el proyecto para su composición escénica *La mano feliz* (*Glückliche Hand*), en la que parece haber tenido muchos tropiezos, pese a sentirse satisfecho de lo adelantado hasta el momento. En la correspondencia mencionada, podemos encontrar alusiones a la preparación y ejecución de estos dos proyectos similares. En una carta del 19 de agosto de 1912, Schönberg le confiesa a Kandinsky que, a su parecer, *Sonoridad amarilla* no corresponde a su idea de una construcción, pues es más una reproducción vuelta hacia el interior; no obstante, le da su aprobación y reconoce que incluso ha ido mucho más lejos al renunciar a cualquier idea. En esta misma carta, Schönberg, en un arrebato entre lúcido e inspirado, le dice estas palabras: "Es importante que nuestro poder de creatividad reproduzca enigmas como los que nos rodean".[25] Con ello, le está diciendo que *Sonoridad amarilla* ha logrado lanzar enigmas semejantes a los que arroja a diario la vida.

La renuncia a la idea en esta obra es la renuncia a la solución del enigma: "Pues los enigmas son una imagen de lo inconcebible. Una imagen incompleta, es decir, una imagen humana".[26] No es a descifrar enigmas a lo que debe afanarse el artista, sino a crear nuevos enigmas comparables a los que nos lanza la existencia. Tampoco a los cuidadores de la obra les corresponde encontrar la clave de sus signos, basta con *ver* el enigma, lo desconocido ante sí.

---

25 Arnold Schönberg, en: Jelena Hahl-Koch (selección, prólogo y notas), *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario [Schönberg-Kandinsky]*, *Op. cit.*, p. 57.

26 *Ibíd.*, p. 37.



Figura 5 Wassily Kandinsky, *Círculo en negro,* 1923, óleo sobre lienzo, 130 x 130 cm, en: Arturo Bovi, *Vasili Kandinsky. Grandes maestros del siglo xx,* Barcelona, Nauta, 1972, p. 21.



Figura 6 Wassily Kandinsky, *Impresión III (Concierto)*, 1911, óleo sobre lienzo, 77,5 x 100 cm, en: Ulrike Becks-Malorny, *Vasili Kandinsky*, Bonn, Taschen, 1999, p. 87.

Bibliografía

Fuentes primarias

Escritos de Heidegger

Heidegger, Martin, *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*, trad. Helena Cortés y Arturo Leyte, Madrid, Alianza, 2005.

_, *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, Gesamtausgabe Band 65, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1989. En castellano: *Contribuciones a la filosofía (del acontecimiento)*.

_, "Carta sobre el 'Humanismo'", en: *Hitos*, trad. Helena Cortés y Arturo Leyte, Madrid, Alianza, 2001.

_, *Conferencias y artículos*, trad. Eustaquio Barjau, Barcelona, Odós, 1994.

_, "Conversación de Spiegel con Martin Heidegger", en: *La autoafirmación de la universidad alemana. El rectorado, 1933-1934*, trad. Ramón Rodríguez, Madrid, Técnos, 1996.

_, *De camino al habla*, trad. Ives Zimmermann, Barcelona, Serbal, 1979.

_, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Frankfurt am Main, Holzwege, 1980.

_, "El origen de la obra de arte", en: *Caminos de bosque*, trad. Helena Cortés y Arturo Leyte, Madrid, Alianza, 2001.

_, "El salto", en: *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, Gesamtausgabe Band 65, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1989. En castellano: *Contribuciones a la filosofía (del acontecimiento)*.

Heidegger, Martin, "El ser", en: *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, Gesamtausgabe Band 65, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1989. En castellano: *Contribuciones a la filosofía (del acontecimiento)*.

_, *El ser y el tiempo*, trad. José Gaos, México, Fondo de Cultura Económica, 1967.

_, *Hitos*, trad. Helena Cortés y Arturo Leyte, Madrid, Alianza, 2001.

_, "Hölderlin y la esencia de la poesía", en: *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*, trad. Helena Cortés y Arturo Leyte, Madrid, Alianza, 2005.

_, *Identidad y diferencia*, trad. Helena Cortés y Arturo Leyte, Barcelona, Anthropos, 1990.

_, *Introducción a la metafísica*, trad. Emilio Estiú, Buenos Aires, Nova, 1977.

_, "La esenciación de la verdad como el albergarse", en: *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, Gesamtausgabe Band 65, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1989. En castellano: *Contribuciones a la filosofía (del acontecimiento)*.

_, "La fundación del *Da-sein* y las vías del albergamiento de la verdad", en: *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, Gesamtausgabe Band 65, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1989. En castellano: *Contribuciones a la filosofía (del acontecimiento)*.

_, "La mirada previa", en: *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, Gesamtausgabe Band 65, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1989. En castellano: *Contribuciones a la filosofía (del acontecimiento)*.

_, "La pregunta por la técnica", trad. Jorge Mario Mejía Toro, *Revista Universidad de Antioquia*, 205, jul.-sep. de 1986.

_, "La proveniencia del arte y la determinación del pensar", trad. Breno Onetto Muñoz [en línea], disponible en: http://www.heideggeriana.com.ar/textos/proveniencia_arte.htm. Consulta: julio de 2003.

_, "La resonancia", en: *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, Gesamtausgabe Band 65, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1989. En castellano: *Contribuciones a la filosofía (del acontecimiento)*.

_, "La tierra y el cielo de Hölderlin", en: *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*, trad. Helena Cortés y Arturo Leyte, Madrid, Alianza, 2005.

_, "La vuelta", en: *Ciencia y técnica*, trad. Francisco Soler, Santiago de Chile, Universidad Santiago de Chile, 1983.

_, *Nietzsche I*, trad. Juan Luis Vermal, Barcelona, Destino, 2000.

_, *Serenidad*, trad. Yves Zimmermann, Barcelona, Serbal, 1994.

Escritos de Kandinsky

Kandinsky, Wassily, "Cartas (1913-1921)", en: Wassily Kandinsky y Franz Marc, *El jinete azul*, trad. Ricardo Burgaleta, Barcelona, Paidós, 1989.

_, "Conferencia en Colonia", en: Wassily Kandinsky y Franz Marc, *El jinete azul*, trad. Ricardo Burgaleta, Barcelona, Paidós, 1989.

_, *Cursos de la Bauhaus*, trad. Esther Sananes, Madrid, Alianza, 1991.

_, *De lo espiritual en el arte*, trad. Elisabeth Palma, México, Coyoacán, 2002.

_, *Escritos sobre arte y artistas*, trad. Thomas Schilling, Madrid, Síntesis, 2002.

_, *La gramática de la creación. El futuro de la pintura*, trad. Caterina Molina, Barcelona, Paidós, 1987.

_, "La pintura como arte puro", en: *Mirada retrospectiva y otros textos 1912-1922*, trad. Jean-Paul Bouillon, Buenos Aires, Emecé, 1979.

_, *Mirada retrospectiva y otros textos, 1912-1922*, trad. Jean-Paul Bouillon, Buenos Aires, Emecé, 1979.

_, "Poemas: *Fagot*", en: *Mirada retrospectiva y otros textos, 1912-1922*, trad. Jean-Paul Bouillon, Buenos Aires, Emecé, 1979.

_, "Poemas: *Ver*", en: *Mirada retrospectiva y otros textos, 1912-1922*, trad. Jean-Paul Bouillon, Buenos Aires, Emecé, 1979.

_, *Punto y línea sobre el plano*, trad. Roberto Echavarren, Barcelona, Paidós, 2002.

_, "Sobre la composición escénica", en: Wassily Kandinsky y Franz Marc, *El jinete azul*, trad. Ricardo Burgaleta, Barcelona, Paidós, 1989.

_, "Sobre la cuestión de la forma", en: Wassily Kandinsky y Franz Marc, *El jinete azul*, trad. Ricardo Burgaleta, Barcelona, Paidós, 1989.

_, "Sonoridad amarilla", en: Wassily Kandinsky y Franz Marc, *El jinete azul*, trad. Ricardo Burgaleta, Barcelona, Paidós, 1989.

_, y Franz Marc, *El jinete azul*, trad. Ricardo Burgaleta, Barcelona, Paidós, 1989.

Otras fuentes primarias

Argan, Giulio Carlo, *El arte Moderno 1770-1970*, tomo II, Valencia, Fernando Torres, 1977.

Becks-Malorny, Ulrike, *Vasili Kandinsky, 1866-1944*, trad. Carmen Sánchez Rodríguez, Colonia, Taschen, 1999.

Biemel, Walter, y Friedrich Wilhem von Hermann, *Kunst und Technik, Gedächtisschrift zum 100 Geburstag von Martin Heidegger*, Vittorio Klostermann, 1989. En castellano: *Arte y técnica: escrito conmemorativo del centenario de Martin Heidegger.*

Fornet-Betancourt, Raúl y Klaus Hedwig, "En torno a Heidegger. Entrevista a Walter Biemel" [en línea], disponible en: http://www.heideggeriana.com.ar/comentarios/biemel.htm. Consulta: julio de 2003.

Gadamer, Hans-Georg, *Estética y hermanéutica*, trad. Antonio Gómez Ramos, Madrid, Tecnos, 1996.

_, "La verdad de la obra de arte", en: *Los caminos de Heidegger*, trad. Ángela Ackermann Pilári, Barcelona, Herder, 2002.

Gehlen, Arnold, *Imágenes de época*, trad. J. F. Yvars y Vicente Jarque, Barcelona, Península, 1994.

Hahl-Koch, Jelena (selección, prólogo y notas), *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario [Schönberg-Kandinsky]*, Madrid, Alianza, 1978.

Hartmann, Thomas, "Sobre la anarquía de la música", en: Wassily Kandinsky y Franz Marc, *El jinete azul*, trad. Ricardo Burgaleta, Barcelona, Paidós, 1989.

Hegel, G.W.F., *Lecciones sobre la estética*, trad. Alfredo Brotóns Muñoz, Madrid, Akal, 1989.

Jähnig, Dieter, *Historia del mundo: historia del arte*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

Kojève, Alexandre, *Les peintures concrètes de Kandinsky*, Bruselas, Lettre Volée, 2001.

Kulbin, Nicolai, "La música libre", en: Wassily Kandinsky y Franz Marc, *El jinete azul*, trad. Ricardo Burgaleta, Barcelona, Paidós, 1989.

Pöggeler Otto, *El camino del pensar de Martin Heidegger*, trad. Félix Duque, Madrid, Alianza, 1993.

_, *Filosofía y política en Martin Heidegger*, trad. Juan de la Colina, México, Coyoacán, 1999.

Schönberg, Arnold, *El estilo y la idea*, trad. Juan J. Esteve, Madrid, Taurus, 1963.

Von Herrmann, Friedrich Wilhelm, *Heideggers Philosophie der Kunst*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1980. En castellano: *La filosofía del arte en Heidegger.*

_, *Wege ins Ereignis*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1994. En castellano: *Caminos al acontecimiento.*

Worringer, Wilhem, *Abstracción y proyección sentimental*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976.

Fuentes secundarias

Bibliografía complementaria sobre Heidegger

Bovi, Arturo, *Vasili Kandinsky. Grandes maestros del siglo xx*, Barcelona, Ediciones Nauta, 1972.

Gadamer, Hans-Georg, *Los caminos de Heidegger*, trad. Ángela Ackermann Pilári, Barcelona, Herder, 2002.

Gehlen, Arnold, *Imágenes de época*, Barcelona, Península, 1994.

Másmela, Carlos, *El tiempo y el ser*, Madrid, Trotta, 2000.

Navarro Cordón, Juan Manuel y Ramón Rodríguez (comp.), *Heidegger o el final de la filosofía*, Madrid, Complutense, 1997.

Pöggeler, Otto, *Bild und Technik*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2002.

_, *Heidegger, Perspectiven zur Deutung seines Werks*, West-Germany, Athenäum, 1984. En castellano: *Heidegger, perspectivas para la interpretación de sus obras.*

Bibliografía complementaria sobre Kandinsky

Bovi, Arturo, *Wassily Kandinsky*, Madrid, Nauta, 1972.

Brucher, Günter, *Kandinsky Wege zur Abstraktion*, München, Prestel Verlag, 1999.

De Micheli, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo xx*, trad. Ángel Sánchez Girón, Madrid, Alianza, 1984.

Herschel B., Chipp, *Teorías del arte contemporáneo*, trad. Rodríguez Puértolas, Madrid, Akal, 1995.

Kandinsky, Nina, *Kandinsky y yo*, trad. Cristina Buchheister, Barcelona, Parsifal, 1990.

Overy, Paul, *The Language of The Eye*, London, Elek London, 1969.

Ringbom, S., "Trascending the visible: The generation of the abstract pioneers", en: *The spiritual in art abstract painting 1890-1985*, New York, Abreville Press Publishers, 1987. En castellano: "Trascendiendo lo visible: la generación de los pioneros abstractos", en: *Lo espiritual en el arte de la pintura abstracta, 1890-1985.*

Volboudt, Pierre, *Kandinsky. Dibujos*, Madrid, Gustavo Gilli, 1981.

Índice analítico



Teléfono: (574) 219 53 30. Telefax: (574) 219 53 31
E-mail: imprenta@quimbaya.udea.edu.co
Se terminó de imprimir en abril de 2008